



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

LEONARDO CAPELETTI FERREIRA

**A LEITURA DA MODERNIDADE A PARTIR DAS IMAGENS
DIALÉTICAS E EPIFÂNICAS DE WALTER BENJAMIN E
JAMES JOYCE**

Londrina
2020

LEONARDO CAPELETTI FERREIRA

**A LEITURA DA MODERNIDADE A PARTIR DAS IMAGENS
DIALÉTICAS E EPIFÂNICAS DE WALTER BENJAMIN E
JAMES JOYCE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras (Estudos Literários), da Universidade Estadual de Londrina (UEL), como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras – Estudos Literários.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Cláudia Camardella Rio Doce

Londrina
2020

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UEL.

Ferreira, Leonardo Capeletti.

A literatura da modernidade a partir das imagens dialéticas e epifânicas de Walter Benjamin e James Joyce / Leonardo Capeletti Ferreira. - Londrina, 2020.
121 f.

Orientador: Cláudia Camardella Rio Doce.

Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2020.

Inclui bibliografia.

1. Epifania - Tese. 2. Imagem dialética - Tese. 3. James Joyce - Tese. 4. Walter Benjamin - Tese. I. Camardella Rio Doce, Cláudia . II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDU 82

LEONARDO CAPELETTI FERREIRA

**A LEITURA DA MODERNIDADE A PARTIR DAS IMAGENS
DIALÉTICAS E EPIFÂNICAS DE WALTER BENJAMIN E JAMES
JOYCE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras (Estudos Literários), da Universidade Estadual de Londrina (UEL), como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras – Estudos Literários.

BANCA EXAMINADORA

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Cláudia Camardella Rio
Doce
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Prof. Dr. Vitor Alevato do Amaral
Universidade Federal Fluminense - UFF

Prof^a. Dr^a. Angela Lamas Rodrigues
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Londrina, 18 de junho de 2020.

*Dedicado à memória de minha vó, Ana, cuja falta faz ecoar todo dia o mesmo vazio,
infinito*

FERREIRA, Leonardo Capeletti. **A leitura da modernidade a partir das imagens dialéticas e epifânicas de Walter Benjamin e James Joyce**. 2020. 122 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) - Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2020.

RESUMO

Este trabalho propõe-se a investigar as diferentes perspectivas imagéticas adotadas por Walter Benjamin e James Joyce na leitura que fizeram acerca da modernidade. Em *Rua de Mão Única* (1928) e *Infância Berlinense: 1900* (1950), Benjamin utiliza-se de imagens dialéticas para reconstruir textualmente suas experiências e memórias, identificando nesses dois elementos potencialidades de despertar das fantasmagorias modernas, como proposto em seu livro *Das Passagens*, publicado postumamente em 1982. Na obra de Joyce, a unidade de imagem está vinculada à “epifania”, definida pelo escritor como um conhecimento da realidade atingido a partir de uma súbita revelação cotidiana. Com esse conceito, Joyce escreveu seus trabalhos autobiográficos, como *Epifanias* (1956), *Stephen Herói* (1944) e *Um Retrato do Artista Quando Jovem* (1916). Para analisar a importância da modernidade na formulação desses textos mais pessoais, a presente pesquisa tem como base teórica os estudos benjaminianos de Willi Bolle (1994), Susan Buck-Morss (2002) e Jeanne Marie Gagnebin (2014), os trabalhos sobre Joyce escritos por Tomaz Tadeu (2018), Emer Nolan (2002), Richard Ellmann (1982) e Ilaria Natali (2008; 2011), além dos ensaios organizados por Edna Duffy e Maurizia Boscagli em *Joyce, Benjamin and Magical Urbanism* (2011).

Palavras-chave: Epifania. Imagem dialética. James Joyce. Modernidade. Walter Benjamin.

FERREIRA, Leonardo Capeletti. **The modernity read by the dialectical and epiphanic images of Walter Benjamin and James Joyce.** 2020. 122 p. Dissertation (Master's degree in Literature) - Londrina State University, Londrina, 2020.

ABSTRACT

This work proposes to investigate the different imagistic perspectives adopted by Walter Benjamin and James Joyce in their reading of modernity. In the books *One-Way Street* (1928) and *Berlin Childhood around 1900* (1950), Benjamin uses the dialectical images to rebuild, textually, his own experiences and memories, identifying in these two elements potentialities of awakening from the modern phantasmagorias, as proposed in *The Arcades Project*, posthumously published in 1982. In Joyce's writings, the image unity is related to the "epiphany", defined by the writer as a knowledge of the reality, achieved through a sudden daily revelation. With that concept, Joyce wrote his autobiographical works, such as *Epiphanies* (1956), *Stephen Hero* (1944) and *A Portrait of the Artist as Young Man* (1916). To analyze the importance of modernity in their formulation of these more personal texts, the present research has as theoretical basis the Benjaminian studies developed by Willi Bolle (1994), Susan Buck-Morss (2002) and Jeanne Marie Gagnebin (2014), the works written on Joyce by Tomaz Tadeu (2018), Emer Nolan (2002), Richard Ellmann (1982) and Ilaria Natali (2008; 2011), as well as the collection of essays organized by Edna Duffy and Maurizia Boscagli in *Joyce, Benjamin and Magical Urbanism* (2011).

Keywords: Epiphany. Dialectical image. James Joyce. Modernity. Walter Benjamin.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
1 BENJAMIN COMO LEITOR DA MODERNIDADE: CONCEITOS- CHAVE	14
1.1 A IMAGEM	19
1.2 O FLÂNEUR.....	26
1.3 A MEMÓRIA.....	31
1.4 A MONTAGEM	36
2 JOYCE COMO ESCRITOR DA MODERNIDADE: CONTEXTO	41
2.1 INTRODUÇÃO ÀS EPIFANIAS	46
2.2 A FLÂNERIE EM JAMES JOYCE.....	50
2.3 A MEMÓRIA COMO INSTÂNCIA DAS EPIFANIAS	54
3 ANÁLISE DAS IMAGENS DA MODERNIDADE EM EPIFANIAS, RUA DE MÃO ÚNICA E INFÂNCIA BERLINENSE	60
3.1 O ESTÁGIO ONÍRICO DA MODERNIDADE	63
3.2 O FLÂNEUR COMO LEITOR E ESCRITOR DA MODERNIDADE	72
3.3 MEMÓRIAS DA INFÂNCIA, MEMÓRIAS DA MODERNIDADE.....	82
3.4 IMAGEM, EPIFANIA E MONTAGEM: ELEMENTOS PARA DESPERTAR DAS FANTASMAGORIAS MODERNAS	96
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS	116
REFERÊNCIAS	119

Introdução

Estudar as obras de James Joyce e de Walter Benjamin, escritores tão prolíficos e tão amplamente discutidos na academia, exige que cada novo trabalho delimite, a partir de uma pluralidade de textos, aqueles que serão centrais no desenvolvimento de uma nova pesquisa. Diante das inúmeras possibilidades metodológicas, nas áreas da literatura, história e filosofia, torna-se ponto fundamental a definição de um *corpus* que seja capaz de apresentar certa unidade de investigação. A tarefa de propor esse recorte metodológico mostra-se bastante complexa mesmo às análises individuais dos estudos joyceanos ou benjaminianos. Pelo caráter comparativo da presente dissertação, essa etapa de seleção do *corpus* é especialmente mais intrincada e importante. Joyce e Benjamin atentaram-se para muitas questões semelhantes, mas sob perspectivas específicas. Esta pesquisa elenca como central uma questão comum aos dois escritores: como seria possível pensar a modernidade e suas fantasmagorias¹ a partir de categorias imagéticas?

Benjamin e Joyce chegam à formulação dessa pergunta por caminhos diferentes. Dublin e Berlim pouco tinham em comum no fim do século XIX. Com uma população de cerca de quatrocentos mil habitantes, a capital irlandesa viveria ainda muitos anos sob domínio inglês, possuindo marcas de uma sociedade que experimentara tardiamente o aumento de sua população urbana. Berlim, por outro lado, era então a terceira maior cidade da Europa, protagonizando muitas das discussões culturais e políticas de seu continente e do mundo. Nestas duas cidades, com tantas distinções, nasceriam Joyce e Benjamin: o primeiro, na Dublin de 1882; o segundo, na Berlim de 1892. Com essa diferença de uma década, vivenciaram as primeiras expressões do novo século, iniciando, ainda muito jovens, a produção de textos que fundamentam seus escritos da maturidade.

As questões sociais fizeram-se presentes desde cedo na vida de Joyce. Nos almoços e jantares de sua família, durante o longo período em que esta experienciava uma decadência social e financeira, Joyce, ainda criança, fez-se testemunha da paixão com a qual seus pais, tios e avós defendiam suas perspectivas políticas e religiosas (ELLMANN, 1982, p. 33). Em 1891, um ano antes do nascimento de Benjamin, Joyce começava a escrever seus primeiros poemas, cujos versos refletem a insatisfação com a nova vida irlandesa. Esse universo político,

¹ Termo utilizado por Benjamin em diferentes obras e cuja ampla significação foi alterada ao longo de seus estudos. Resumidamente, fantasmagoria designa a ilusão criada pelo mercado para que as condições de produção da mercadoria sejam desconhecidas do comprador (GOEBEL, 2009, p. 19). Ver Capítulo 1.1, p. 20.

apreendido pelos olhos de criança, influencia toda a produção joyceana mais madura, sobretudo diante do espírito nacionalista de seu pai, John Joyce. Essas indagações políticas recebem contornos mais assertivos durante seus anos colegiais: publicando ensaios nos jornais e revistas que circulavam em seu colégio, Joyce passa a ganhar notoriedade entre colegas e professores. Com uma verve combativa, torna-se reconhecido fora dos ambientes escolares a partir de 1898, quando, já na universidade, tem alguns de seus textos publicados em periódicos dublinenses.

O papel do intelectual na sociedade, a censura que tentavam impor a obras consideradas subversivas e as relações de poder responsáveis por subjugar a população eram os temas centrais do posicionamento categórico de Joyce diante do pequeno mundo que o cercava. Desse período, destaca-se o artigo “A Portrait of the artist” (O Retrato do Artista), escrito em 1904, reconhecido como um marco na transição para uma fase madura de sua escrita. Depois da recusa dos periódicos em publicar esse texto, o jovem escritor reformula ficcionalmente seu conteúdo, possibilitando assim que as características desse ensaio, que o aproximavam do conto e do tratado estético, pudessem ser ampliadas: “Aos vinte e um anos Joyce descobriu que poderia ele se tornar um artista ao escrever sobre o processo de se tornar um artista”² (ELLMANN, 1982, p. 144). Essas modificações ficcionais a partir de “A Portrait of the Artist” dariam origem a seu primeiro romance, *Stephen Hero*. De caráter autobiográfico, esse *Bildungsroman* teria 63 longos capítulos, mas, em 1907, após três anos de intenso trabalho, com pouco mais de um terço concluído, Joyce abandona o planejamento inicial do romance. Voltando a ele anos mais tarde e reduzindo à metade sua extensão, publica, em 1916, *A Portrait of the artist as young man* (doravante *Portrait*).

Ao longo desse percurso, Joyce chega à sua principal categoria da imagem: as Epifanias, pequenos textos em prosa nos quais buscava retratar as experiências cotidianas de sua infância e adolescência. Essas pequenas cenas, anotadas em inúmeros cadernos, para além de serem amplamente utilizadas nas obras mais celebradas de Joyce, como no *Portrait*, no *Ulysses* (1922) e no *Finnegans Wake* (1941), funcionam também como retratos de uma época, instantâneos de um período de muitas mudanças. As Epifanias, recontextualizadas nessas obras maduras, ainda que em parte tenham sido desconsideradas pelo autor, são instantes nos quais as personagens joyceanas experimentam revelações individuais, sociais e estéticas. Na leitura desses quadros do dia a dia, o leitor é convidado a vivenciar semelhante estado de despertar. Unidades essas que permitiriam enxergar no ordinário da vida os conhecimentos solapados pela modernidade.

2 Todas as traduções nossas trazem o original em nota. Original: "At the age of twenty-one Joyce had found he could become an artist by writing about the process of becoming an artist" (ELLMANN, 1982, p. 144).

As epifanias, tanto textualmente, quanto na referência do fenômeno descrito por Joyce, estão vinculadas, principalmente, à personagem de Stephen Dedalus, alter ego do autor e protagonista de três de seus livros, *Stephen Hero*, *Portrait* e *Ulysses*. Em consonância à centralidade dessa personagem na obra joyceana, a presente pesquisa encontra seu *corpus* nos textos das Epifanias vinculadas diretamente a Dedalus, eleito por Joyce como seu herói.

Na obra de Walter Benjamin, por outro lado, o herói moderno será, em parte, ele mesmo. Filho mais velho de uma abastada família judia, as questões políticas tornaram-se expressivas em sua vida mais tardiamente quando comparadas às experiências da infância de Joyce. Seu primeiro contato com as movimentações estudantis acontece aos treze anos; até os dezoito, porém, suas produções mantiveram o jovem alemão muito mais próximo de um escritor literário do que propriamente de um ensaísta da filosofia. Suas primeiras produções, publicadas também nos periódicos de seu colégio, eram de pequenos contos e poemas, de características líricas, alegóricas e expressionistas (EILAND, 2011, p. 1). Apenas na faculdade o papel dos elementos sociais e políticos passaram a ser mais expressivos em sua vida. Nesse período, começa a liderar grupos de debates, a organizar pequenos congressos, a produzir e proferir discursos públicos e, principalmente, a escrever seus ensaios, forma pela qual se tornaria amplamente reconhecido. Durante a década de 1910, Benjamin mantém-se produzindo contos e poemas concomitantemente à produção de seus estudos sobre literatura e história (EILAND, 2011, p. 2), embora seja essa uma vertente de sua obra ainda pouco estudada.

Os primeiros temas de seus ensaios estavam vinculados às experiências da juventude, às necessárias reformas estudantis e, pouco mais tarde, à literatura clássica. Entre os anos de 1914 e 1917, esboça seus primeiros apontamentos sobre Goethe, Balzac e Dostoiévski. Parte desse interesse pelos clássicos permanece durante a década seguinte, como na formulação do livro intitulado *Origem do drama trágico alemão*, publicado em 1928. A produção de Benjamin nos anos finais da década de 1920, porém, passa a enfatizar, sobretudo, os escritores contemporâneos e as expressões de vanguarda. Destacam-se desse período os textos sobre Kafka e Proust, ambos de 1929, mesmo ano em que escreve sobre os surrealistas, identificando nesse movimento as possibilidades de um despertar das ilusões modernas. A partir de tais estudos da vanguarda, Benjamin chega à formulação de sua categoria imagética: os quadros extracotidianos presentes na literatura kafkiana, as explorações de um despertar mnemônico em Proust e as revelações atingidas pelas iluminações profanas dos surrealistas contribuem para o desenvolvimento das teorias benjaminianas sobre a imagem dialética.

Por meio dessa categoria da imagem, Benjamin investiga, ao longo dos últimos treze

anos de sua vida, as expressões da modernidade, como um tempo dominado pelas fantasmagorias, pela crença na mercadoria e no mercado. Seus textos da década de 1930 lançam um olhar crítico sobre a barbárie que começava a se instalar na Europa. Antes que fossem óbvias, Benjamin desvela as relações entre os países, em especial a Alemanha, com o nazifascismo, movimentações abalizadas pela ilusão de progresso que ele identificava desde a década de 1920. Registrando a transição da ilusória bonança da República de Weimar até a deflagração da Segunda Guerra Mundial, com um olhar voltado não aos grandes acontecimentos, mas às pequenas vivências diárias, Benjamin revela o esfacelamento da experiência moderna. Seu projeto das *Passagens*, um dos pilares da presente dissertação, é um extenso trabalho de pesquisa sobre essas revelações cotidianas. As *Passagens* é um estudo monumental das obras e das experiências esquecidas do século XIX, período em cujas ruínas poderiam ser encontradas, segundo Benjamin, muitas das respostas às principais questões do século XX: como foi possível a instalação de um regime ditatorial em plena Europa de forma tão aparentemente rápida? Como se dera a perda das experiências comunicáveis entre os indivíduos? Como as memórias de um povo estavam sendo violentamente apagadas? A resposta benjaminiana parte da observação de que o sujeito moderno se encontraria isolado, apartado dos demais, principalmente pelas relações de compra e venda, pela reificação³ criada pelo fetichismo da mercadoria⁴: o indivíduo existe apenas por sua função, as relações possíveis são tão somente as relações de objetificação. A mudez diante da barbárie é resultado da incomunicabilidade.

As mais de 1000 páginas do livro das *Passagens* apresentam poucos textos finalizados, sendo, em sua maior parte, uma infinidade de notas, citações e apontamentos de trabalho, que, planejava Benjamin, resultariam em um grande tratado sobre a modernidade. Mesmo inconclusos, esses textos funcionam como imagens preenchidas de significações e respostas. Durante esses anos, também escreveu dois de seus mais pessoais livros⁵: *Rua de mão única*, publicado em 1928, e *Infância berlinense: 1900*, escrito entre 1932 e 1938 e postumamente

3 Processo no qual o indivíduo perde suas características humanas e passa a ter os valores de mercadoria. Esse conceito também representa a incapacidade de compreender o mundo a partir de elementos da coletividade, da interdependência (THOMPSON, 2019, p. 6).

4 Conceito de Karl Marx e ampliado por George Lukács que designa o processo alienante da perda de subjetividade nas relações humanas, regidas pela lógica de mercado e transformadas em mercadorias. A reificação dificulta a comunicação e cooperação entre indivíduos (THOMPSON, 2019, p. 6). A fetichização da mercadoria segue essa lógica que atribui uma característica ilusória ao objeto, com valor de culto, alienando de quem consome todo o processo de produção. Benjamin, porém, diferente de Marx, não localiza o processo alienante do fetichismo na produção e, sim, no item de consumo. Ver Capítulo 1.1, p. 19.

5 Para além desses dois livros que compõem o *corpus*, Walter Benjamin produziu outros textos de caráter autobiográfico. O recorte aqui segue a unidade que essas duas obras propõem, como projeto estético e cartográfico das experiências cotidianas em sua cidade natal.

publicado em 1950. No primeiro livro, Benjamin apresenta, a partir de pequenas imagens, cenas da vida urbana, das experiências do sujeito em meio aos sonhos de progresso da burguesia; enquanto nas *Passagens* ele escreve com certo distanciamento, em *Rua de mão única* o tom é outro, como ele mesmo afirma “Sei que há entre estes escritos alguma matéria pessoal [...]” (BENJAMIN, 2017, p. 119). Nesses textos, retrata tanto as cenas cotidianas, como também a si mesmo diante da vida, com o objetivo de “captar a atualidade como o reverso do eterno na história e tirar uma impressão desta face escondida da medalha” (BENJAMIN, 2017, p. 123). A proximidade com as próprias vivências torna-se ainda evidente em *Infância berlinense: 1900*, imagens que Benjamin guardaria da cidade natal, resgatadas diante do exílio provocado pelo avanço das movimentações antissemitas. Em comum às epifanias de James Joyce, esses textos benjaminianos são, ao mesmo tempo, expressões individuais e coletivas. As produções de Benjamin e Joyce expressam as marcas da modernidade: as violências cotidianas, as fantasmagorias do progresso e a vivência da rua como lugar do novo intelectual.

O *corpus* desta pesquisa reúne as epifanias e as imagens dialéticas, unidades representativas das obras de James Joyce e Walter Benjamin, em suas investigações pessoais sobre a modernidade. Atenta-se às suas proximidades, mas, sobretudo, em suas diferenças: em Joyce, há uma preocupação em fazer as perguntas suscitadas pela sociedade em que vivia; em Benjamin, há uma procura por algumas respostas, atitude determinada pela maior urgência de sua investigação. A pesquisa aqui empreendida prioriza esses textos benjaminianos que estariam no limiar entre o autobiográfico e o filosófico e que marcariam uma passagem das vivências (*Erlebnis*), individuais e incomunicáveis, em direção às “experiências” (*Erfahrung*), coletivas e comunicáveis, opondo-se aos processos de fetichização, fantasmagoria e reificação. De Joyce, estão destacados os livros *A Portrait of the Artist* (1916), *Stephen Hero* (1944) e *Epiphanies*⁶ (1956). De Walter Benjamin, os livros *Rua de mão única* (1928) e *Infância berlinense: 1900* (1950), lidos na ligação com o livro das *Passagens* (1982).

O primeiro capítulo objetiva sintetizar a filosofia da imagem em Walter Benjamin, relacionando-a à prática da *flânerie*, ao papel da memória, à transição da vivência para a experiência, bem como ao método da montagem, utilizado para construir, a partir da desconstrução fragmentária de imagens dialéticas, uma compreensão da modernidade. Os principais textos benjaminianos investigados nessa primeira parte da dissertação são as anotações presentes no livro das *Passagens* (2007), os livros pessoais e da memória *Rua de*

6 Para o presente estudo, adotou-se o nome *Epiphanies*, atribuído ao livro que postumamente foi editado, organizado e publicado por Oscar Silverman em 1956. Joyce não planejou a publicação desses textos em formato de livro.

mão única e Infância berlinense: 1900, os escritos sobre a modernidade em Baudelaire (1989) e os ensaios sobre a literatura do início do século XX, sobretudo reunidos no livro *Magia e Técnica, Arte e Política* (2012a). O aparato teórico para alicerçar os conhecimentos sobre a imagem benjaminiana parte, sobretudo, dos trabalhos *Fisiognomia da metrópole urbana* (1994), de Willi Bolle e *Dialética do olhar* (2002), de Susan Buck-Morss, com contribuições dos textos de Jeanne Marie Gagnebin e os ensaios presentes no *Cambridge Companion* sobre Walter Benjamin, organizado por David S. Ferris (2006).

O segundo capítulo apresenta as epifanias como a categoria imagética de James Joyce, relacionando-a às teorias benjaminianas sobre memória, experiência, *flânerie* e montagem. Os textos joyceanos sobre as epifanias estão presentes nos livros *Epifanias* (2018), *Stephen Herói* (2012a), *Um retrato do artista quando jovem* (2016) e *Ulysses* (2012b), acompanhando a personagem de Stephen Dedalus⁷. Os principais trabalhos teóricos que contribuem para o desenvolvimento dessa parte da dissertação são os ensaios e a tese de Ilaria Natali sobre a importância da epifania na obra joyceana (2008 e 2011), os artigos organizados no *Cambridge Companion* sobre James Joyce (2004), o livro *James Joyce and Nationalism*, de Emer Nolan (2002), os artigos presentes em *Joyce, Benjamin and Magical Urbanism*, livro de 2011, organizado por Duffy e Boscagli, os textos de Tomaz Tadeu na edição brasileira de “Epifanias” e a biografia escrita por Richard Ellmann, essencial para a compreensão das obras epifânicas de Joyce, devido ao caráter autobiográfico dos trabalhos.

No terceiro capítulo, são apresentadas as análises das obras de James Joyce e Walter Benjamin, com foco sobre os escritos pessoais e da memória. São quatro as temáticas centrais que guiam a análise, organizadas de forma paralela aos conceitos debatidos nas duas seções anteriores: o onírico, a *flânerie*, a memória e a montagem, como formas de compreender e expressar experiências que se opõem às fantasmagorias modernas.

⁷ As epifanias são centrais também na produção dos contos de *Dubliners* (1914). O recorte feito na dissertação, no entanto, ao voltar-se à personagem de Dedalus, não utiliza esses textos como corpus.

1. Benjamin como leitor da modernidade: conceitos-chave

A modernidade, fio condutor da vasta obra de Walter Benjamin, é apresentada em seus escritos como fenômeno de caráter plural, capaz de reunir, em suas expressões políticas e culturais, os elementos que constituem uma sociedade. Ao longo de sua produção intelectual, Benjamin adotou diferentes perspectivas ao tratar de autores e obras pertencentes às mais diversas correntes teóricas, literárias e filosóficas. Eram de interesse do pensador alemão tanto o estudo dos clássicos, quanto das vanguardas europeias, muitas das quais fora Benjamin um contemporâneo. As questões que guiavam esses trabalhos vinculavam-se, majoritariamente, a uma mesma preocupação: a experiência moderna. Difícil de definir, o próprio conceito é fundamental para a compreensão de outros elementos igualmente imprescindíveis na obra desse filósofo: as noções de imagem dialética, *flânerie*, memória, experiência e montagem, tais como os diferentes usos de conceitos como fantasmagoria, reificação e fetiche de mercado, constituem a base do pensamento benjaminiano, sem que apresentem, contudo, sentidos únicos e fechados. Atentando-se à pluralidade de reformulações conceituais empreendidas por Benjamin ao longo de seu percurso intelectual, esse primeiro capítulo procura organizar e descrever esses termos, enfatizando essas tantas possibilidades de leitura propostas pelo próprio escritor e por aqueles que investigaram os seus escritos.

O mais extenso trabalho de Walter Benjamin, o livro das *Passagens*, coloca no centro de suas indagações a própria ideia de modernidade. Willi Bolle define esse projeto benjaminiano como “vasto, labiríntico, difícil, fragmentário e inacabado” (BOLLE, 1994, p. 49), adjetivos que corroboram a complexidade da obra. Durante o longo período de formulação desses textos, em sua maioria fragmentos e anotações, Benjamin teve como foco diferentes épocas e movimentos literários, analisados seguindo metodologias igualmente múltiplas. Três são as etapas de desenvolvimento das *Passagens* conforme a organização de Rolf Tiedemann: “Fase inicial” (1928 — junho de 1935), “Fase média” (junho de 1935 — dezembro de 1937) e “Fase tardia” (dezembro de 1937 — maio de 1940).

Como aponta Susan Buck-Morss em *Dialética do Olhar* (2002, p. 76), na primeira etapa do *Projeto das Passagens*, isto é, em sua “Fase inicial”, tiveram especial importância as vanguardas europeias, expressões artísticas que forneceram a Benjamin as primeiras considerações sobre o conceito de iluminação profana, essencial para os debates sobre *imagem dialética* (BUCK-MORSS, 2002, p. 59). As anotações presentes no livro das *Passagens* concernentes a esses movimentos artísticos deram origem ao ensaio “O Surrealismo: o último

instantâneo da inteligência europeia”, de 1929. Nesse mesmo período, são produzidos os textos voltados à memória: os ensaios sobre Kafka e Proust, além dos livros sobre as próprias experiências, intitulados *Rua de mão única* e *Infância berlinense: 1900*.

Marcando a transição da “Fase inicial” para a “Fase média”, escreve, entre 1935 e 1936, o estudo “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, em que sistematiza uma série de conhecimentos e críticas relacionados à estética da fotografia e do cinema, objetivando lançar luz às discussões sobre os usos fascistas ou progressistas dessas e de outras técnicas artísticas próprias de seu tempo. Na fase média, ganham protagonismo as discussões acerca da relação entre “vivência” (*Erlebnis*) e “experiência” (*Erfahrung*), principalmente com a publicação de “O Narrador”, ensaio de 1936, tido como um de seus mais célebres escritos. As noções de aura e fantasmagoria aparecem com maior frequência durante esse período, até a chegada da terceira etapa, com a apresentação do segundo exposé à organização que financiava a sua pesquisa e com a escrita de dois ensaios fundamentais: “Sobre alguns motivos em Baudelaire” (1939) e “Sobre o conceito de história”, possivelmente o último texto finalizado por Benjamin antes de sua morte. Não pôde, por isso, concluir seu objetivo central com esses escritos sobre as passagens parisienses: produzir um livro sobre *A Modernidade*, como período fértil de mudanças, positivas e negativas, constituído de imagens que propiciariam um novo horizonte a um olhar atento do século XX (BOLLE, 1994, p. 23). Esse salto temporal, entre os dois séculos, só seria possível porque

Segundo Benjamin, o que torna histórico um fato, ou uma época, não é a sua inserção numa conexão causal linear com outros fatos ou épocas, mas uma relação tensa, que, por uma referência mútua, posteriormente une fatos ou épocas passados, que podem, entretanto, ser cronologicamente distantes uns dos outros (MACHADO, 2013 apud Bartolo, 2016, p. 46).

O conceito de modernidade, que Benjamin localizou pela primeira vez na obra de Baudelaire, desloca-se “ao longo do eixo da história, expressando a consciência de ‘novo’ e de mudanças estéticas em gerações diferentes” (BOLLE, 1994, p. 23-24), portanto não é possível fixá-lo a um só tempo, exceto pelo método adotado pelo filósofo de designar, ao longo de boa parte de sua obra, a *Modernidade* a que dará enfoque em seu *Projeto das Passagens* como referência a um período específico, que se estenderia desde a derrocada de Napoleão Bonaparte, em 1821, até o fim do Segundo Império, em 1870. Nesses quase cinquenta anos postos em perspectiva, a cidade de Paris, palco de tantas revoluções, desenvolveu-se em ritmo acelerado, gerando modificações arquitetônicas, populacionais e mercadológicas que não seriam possíveis, nessa mesma escala, em outras épocas e em outros lugares, sobretudo em razão do

progresso técnico, modificador da lógica de produção e de consumo. Sob a leitura de Benjamin, como filósofo marxista, esse progresso técnico não se refletiu, contudo, em melhorias à população:

o século XIX não soube corresponder às novas possibilidades técnicas com uma nova ordem social. Assim se impuseram as mediações falaciosas entre o velho e o novo, que eram o termo de suas fantasmagorias. O mundo dominado por essas fantasmagorias é — com uma palavra-chave encontrada por Baudelaire — a Modernidade (BENJAMIN, 2007, p. 67).

Buscando “a redenção de ideais revolucionários que foram solapados pela engrenagem capitalista e amortecidos pela ilusão de um progresso material para toda a sociedade” (BARTOLO, 2016, p. 36), Benjamin enxerga que “o século XX, tampouco como o anterior, não soube corrigir a discrepância entre as enormes possibilidades abertas pelo progresso da técnica – as aspirações da modernização — e a falta efetiva de criação de um mundo melhor” (BENJAMIN apud BOLLE, 1994, p. 24). Enquanto o século anterior havia sido marcado por revoluções impulsionadas pelo mercado, os anos de Benjamin presenciaram a passagem de um estado republicano burguês (Weimar) em direção a uma ditadura fascista. Diante desse horizonte ditatorial, “o plano pedagógico do *Passagen-Werk*, uma apresentação da história que desmistificasse o presente, havia se tornado mais urgente” (BUCK-MORSS, 2002, p. 63). O século XIX traria, em sua perspectiva, um grande índice histórico de imagens dispostas à análise do cronista, como aquele “que narra os acontecimentos, sem distinguir entre os grandes e os pequenos”, levando “em conta a verdade de que nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história” (BENJAMIN, 2012a, 242). Atenta-se, portanto, tanto às grandes consequências desses eventos, quanto à vida cotidiana, das pessoas simples, em uma menor escala.

Nos anos de 1800, enfocados por Benjamin, o fim da Primeira Revolução Industrial para a chegada de uma segunda, ainda maior, foi testemunhado pela Europa. A filosofia benjaminiana tem nessa transição uma de suas bases mais importantes. E se os anos de 1800 foram o tempo essencial ao olhar do filósofo alemão, a cidade mais determinante ao seu pensamento, além de Berlim, foi Paris. Ainda diante das consequências da recém concluída Revolução Francesa, enfrentando ainda os resultados da derrota de Napoleão, vendo novas tentativas de uma investida popular sendo frustradas pelo monarquismo vigente, essa Paris, a *Capital do Século XIX* como Benjamin a denomina, faz suscitar imagens que permitem ler a realidade europeia do século seguinte, principalmente a da Alemanha das décadas de 1920 e 1930, com o esfacelamento da ilusão de prosperidade criada durante a República de Weimar

(BOLLE, 1994, p. 23). Sobre essas duas rupturas na lógica até então estabelecida, Benjamin buscava empreender um novo olhar, em movimento duplo, como escreve em suas teses “Sobre o conceito de história”:

Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo "como ele de fato foi". Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo. Cabe ao materialismo histórico fixar uma imagem do passado, como ela se apresenta, no momento do perigo, ao sujeito histórico, sem que ele tenha consciência disso. O perigo ameaça tanto a existência da tradição como os que a recebem. Para ambos, o perigo é o mesmo: entregar-se às classes dominantes, como seu instrumento. Em cada época, é preciso arrancar a tradição ao conformismo, que quer apoderar-se dela (BENJAMIN, 2012a, 243).

Essa perspectiva adotada por Benjamin em relação ao passado é fundamentalmente dialética. Para ele, “a história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas o preenchido de ‘tempo de agora’ (*Jetztzeit*)” (BENJAMIN, 2012a, p. 249). Sua abordagem difere daquela que segue um encadeamento cronológico. O historiador que não tem como horizonte o materialismo histórico registra os fatos em uma linha do tempo, buscando evidenciar “um nexos causal entre vários momentos da história” (BENJAMIN, 2012a, p. 252). Benjamin, por sua vez, propõe a leitura, tanto do presente quanto do passado, a partir de *saltos*, *iluminações* e *imagens*, conceitos que apontam para uma compreensão dialética e não-linear do histórico (BOLLE, 1994, p. 65). O olhar do agora torna possível ler o passado e só o passado torna compreensível o ocorrido no presente. A visão benjaminiana não busca categorizar como causa e consequência os diferentes fatos da história. Ao filósofo, interessam as imagens que essa via de mão dupla suscita (BENJAMIN, 2007, p. 518 [N 11, 4]), em especial as imagens dialéticas (BOLLE, 1994, p. 29), reveladoras tanto da escala mítica criada pelo abalo das revoluções, quanto da escala humana, registrada pela poesia e pelas ruínas da metrópole.

Sobre essas ruínas, Benjamin constrói uma nova cidade. A “superposição” de metrópoles, Berlim e Paris, “e o permanente deslocamento do olhar [...] são procedimentos técnicos que permitem ao ensaísta-históriógrafo ora mergulhar nos ‘sonhos do século XIX’, ora despertar deles para a Modernidade do século XX” (BOLLE, 1994, p. 60). O tempo de Benjamin torna legível as marcas deixadas por um tempo anterior:

O índice histórico das imagens diz, pois, não apenas que elas pertencem a uma época, mas, sobretudo, que elas só se tornam legíveis numa determinada época. E atingir essa “legibilidade” constitui um determinado ponto crítico específico do movimento em seu interior. Todo presente é determinado por aquelas imagens que lhe são sincrônicas. Cada agora é o agora de uma determinada cognoscibilidade. Nele, a verdade está carregada de tempo até o ponto de explodir” (BENJAMIN, 2007, p. 504-505 [N3, 1]).

Essa explosão só pode ser sentida em um novo contexto, arrancando os elementos de um “curso

homogêneo”. Decifrar os escritos de Baudelaire só se torna possível anos depois, na ida de Benjamin a Paris para observar as galerias da cidade. Construídas, em sua maioria, após os 15 anos que se seguiram a 1822, com a queda de Napoleão, as passagens parisienses surgem em condições bastante propícias a esse comércio de mercadorias que mantinha grandes estoques. A revolução têxtil seria a primeira dessas condições. A segunda, o desenvolvimento da produção de ferro, deu origem às passagens, confinando a compra a espaços que, de certa forma, não se ligavam ao exterior da vida cotidiana. “Passagens são casas ou corredores que não têm o lado exterior — como o sonho” (BENJAMIN, 2007, p. 450 [L 1 a, 1]).

Dentro desses ambientes, desenvolvem-se novas percepções sobre o fetichismo da mercadoria, com noções modificadas de moda e progresso. Benjamin identificava como “moradas de sonho do coletivo: passagens, jardins de inverno, panoramas, fábricas, museus de cera, cassinos, estações ferroviárias” (BENJAMIN, 2007, p. 449 [L 1, 3]), isto é, aquilo que fosse capaz de criar sensações próprias, alterando as percepções de tempo e espaço vigentes na vida externa. Aos pedestres, diante do aumento da movimentação urbana, restava a vida dentro das passagens, “que ofereciam abrigo do mau tempo e do trânsito” (BENJAMIN, 2007, p. 79 [A 1a, 1]), em “um mundo em miniatura, onde o comprador encontrará tudo que precisar” (BENJAMIN, 2007, p.78 [A 1, 1]). Esse comprador, porém, não é mais a população comum e pobre de Paris. A multidão que tomava as ruas anteriormente vê-se em uma cidade inabitável: com o crescimento do centro urbano proporcionado pelo progresso técnico, as pessoas se viram sufocando “nas ruelas pútridas, estreitas, emaranhadas, onde ficava forçosamente confinada” (DU CAMP apud BENJAMIN, 2007, p. 163 [E 1a, 3]).

Em relação a essa desigualdade, Susan Buck-Morss (2002, p. 125) indaga em sua análise do *Projeto das Passagens*: “como se poderia penetrar essa fantasmagoria? Como poderiam ser desmascaradas essas metáforas míticas do progresso, que permeavam o discurso público e expô-las como a mistificação da consciência de massa”? Para a autora, a resposta de Benjamin foi identificar contra evidências que se opusessem a essa fantasmagoria de mercado, a essa criação de aura sobre os produtos. Benjamin lê a cidade e suas passagens como fósseis cheios de materiais adormecidos, capazes, porém, de fazer despertar a consciência diante da barbárie, sejam elas as atrocidades do século XIX ou aquelas engendradas no começo do século XX. E apenas por meio das *iluminações profanas* ou dos lampejos gerados pelas *imagens dialéticas* seria possível chegar a esse estado de vigília.

1.1 A imagem

“A ‘imagem’ é a categoria central da teoria benjaminiana da cultura” (BOLLE, 1994, p. 42). Essa afirmação tem como base diversos textos produzidos por Walter Benjamin ao longo de seu desenvolvimento filosófico. Seja nos estudos de literatura, seja na leitura de documentos políticos ou ainda em seus escritos sobre história e sociedade, ao pensador alemão importava sobretudo a questão imagética. Seus mais célebres ensaios gravitam esse núcleo: debate o tema em “Pequena história da fotografia”; analisa os usos progressistas e fascistas da categoria em “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”; atribui o epíteto de “O último *instantâneo* da inteligência europeia” ao movimento surrealista; denomina como “A imagem de Proust” seu texto sobre o escritor de *Em busca do tempo perdido*; elenca como fundamental, em suas teses sobre o conceito de história, a imagem que relampeja, como ocorrido que se revela no agora em uma tal velocidade que apenas olhos atentos seriam capazes de enxergar.

Essa categoria imagética, no entanto, não permaneceu inalterada ao longo da produção benjaminiana. Entre a publicação do ensaio sobre os surrealistas, datado de 1929, até a finalização de suas teses sobre a história, passaram-se mais de uma década e centenas de páginas de anotações, postumamente organizadas no livro sobre as *Passagens*. Embora seja bastante clara a importância da imagem na elaboração dos demais textos, é nesse livro inacabado sobre as arcadas parisienses que a imagem se mostra ainda mais relevante e evidente, porque Benjamin a coloca como centro de seu debate filosófico e estético e, sobretudo, utiliza-se da imagem como método, estilo e técnica.

A imagem seria o instrumento para “decifrar a ‘mitologia da Modernidade’” (BOLLE, 1994, p. 61), mas não qualquer imagem: para Benjamin, seria o leitor das “imagens dialéticas” aquele responsável por desvelar a verdade soterrada na ruína da vida cotidiana. A complexidade da característica dialética da imagem na obra do autor exige, no entanto, que antes seja traçado um caminho que permita vislumbrar sua perspectiva sobre o tema, observando como as outras categorias imagéticas se aproximam e se afastam da imagem dialética no processo de formulação desse conceito.

Benjamin interessa-se por um novo estudo da imagem quando observa o movimento surrealista. A ideia de escrever sobre a metrópole moderna surge da leitura de *O Camponês de Paris*, de Louis Aragon (BOLLE, 1994, p. 50), texto de vanguarda que observa a cidade título pelos olhos de um *flâneur*, interessado não pelas grandes atrações turísticas da metrópole, mas, sim, por suas ruas, vielas e praças abandonadas (BENJAMIN, 2007, p. 122 [C 1, 9]). Interessam

a esse observador as passagens, monumentos e lugares que exibiam apenas a memória do que foram um dia. Benjamin, que afirmava não ser capaz de ler mais do que duas ou três páginas por noite de *O Camponês de Paris*, tal era o seu espanto diante daquilo que lia, enxergou nos surrealistas a potência de criar imagens coletivas por meio de “iluminações profanas”, visto que se distanciavam da experiência teológica:

Para os surrealistas, produtores de imagens “à soleira da imaginação”, as imagens são uma instância fundamental para captar uma dimensão que se fez retraída na experiência do homem moderno: “Qual é a via de acesso, qual é o método para alcançar esse desconhecido escondido e transparente? As respostas podem variar: escritura automática, drogas, sonhos, paixão, embriaguez. Mas há um caminho unânime: o da imagem. E mais precisamente, da imagem verbal, da metáfora, do pensamento figurativo em oposição ao pensamento “abstrato” ou “lógico” que se outorga a si mesmo as prerrogativas do rigor e da verdade (GAGNEBIN, 1996, p.140).

Mesmo influenciado pelos conceitos surrealistas, Benjamin, porém, não os mantinha alheios a críticas e reformulações. Defendia a importância do caráter antropológico e materialista na leitura do mundo, partindo, sim, dessas imagens oníricas, mas buscando despertar em forma de *práxis* a revolução da cultura. Como aponta Rolf Tiedemann, organizador do livro das *Passagens*, “Benjamin reprovava em Aragon o fato de este ‘perseverar no domínio do sonho’ e na mitologia; ou seja: a mitologia de Aragon permaneceria *tão-somente* mitologia, sem ser reimpregnada pela razão” (TIEDEMANN, 2007, p. 19). O olhar que Walter Benjamin lançou ao século XIX, por exemplo, apesar de próximo à perspectiva surrealista, teria diferenças essenciais. Aproximam-se por acreditarem como possível

Construir a cidade topograficamente, dez vezes ou cem vezes, a partir de suas passagens e suas portas, seus cemitérios e bordéis, suas estações e seus..., assim como antigamente ela se definia por suas igrejas e seus mercados. E as figuras mais secretas, mais profundamente recônditas da cidade: assassinatos e rebeliões, os nós sangrentos no emaranhado das ruas, os leitores de amores e incêndios (BENJAMIN, 2007, p. 122 [C 1, 8]).

Em outros aspectos, porém, Benjamin afastava-se da visão da vanguarda. O Surrealismo buscava “colocar novamente à distância” os elementos do passado, movimento próximo aos românticos, no limiar entre o contato e a fuga. Benjamin queria aproximar, da vida, as coisas, escavando as ruínas desses espaços para desse processo poder ler, passado e presente, naquilo que esses possuem de semelhanças e diferenças, proporcionando uma visão constelar sobre a realidade que mobilizasse para o despertar (TIEDEMANN, 2007, p. 19). Dar rosto às cidades, para nele encontrar as marcas que se evidenciavam tanto na Paris de Baudelaire, quanto na ditatorial Berlim da ascensão nazista, como “o fundo do qual emerge, num instante, com a velocidade do relâmpago, o semelhante” (BENJAMIN, 2012, p.121), evidenciadas,

principalmente, pelas experiências compartilhadas por Benjamin e Baudelaire, ainda que em uma temporalidade diferente.

Como aponta Willi Bolle (1994, p. 42), “a fisionomia benjaminiana é uma espécie de ‘especulação’ das imagens”, que as lê como “aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação” (BENJAMIN, 2007, p. 504 [N 2a, 3]). Essa fisionomia se construiu a partir de algumas categorias imagéticas que se complementam ou se diferenciam ao longo dos estudos que Benjamin desenvolve sobre os mais diversos temas de sua filosofia. É nesse contato com as outras imagens que Benjamin formula suas imagens dialéticas.

A primeira categoria imagética, a “alegoria”, aparece como preocupação benjaminiana desde 1923. Central em seu trabalho *A Origem do Drama Trágico Alemão*, texto com o qual Benjamin falhou em obter um emprego na universidade em 1925, a alegoria nomearia um aspecto natural da linguagem, a sua faculdade de significar duas coisas ao mesmo tempo, chamando atenção, pelo seu caráter reflexivo, tanto para os caminhos pelos quais produz seus significados, quanto pelos significados em si (MIESZKOWSKI, 2006, p. 45). As alegorias seriam, para o pensamento, “o que as ruínas são no reino das coisas” (BENJAMIN apud KONDER, 1989, p. 28). A alegoria se constituiria como um elemento de linguagem inevitavelmente presente em qualquer discurso e não apenas um modelo disponível ao escritor para uso de acordo com suas preferências estilísticas. Com essa observação, Benjamin compreende a imagem alegórica como pertencente ao campo do discurso moral, uma vez que essa característica da linguagem não estaria relacionada a uma interpretação particular, mas a uma leitura universal particularizada (MIESZKOWSKI, 2006, p. 46). O estudo da alegoria é fundamental para a compreensão da imagem dialética, que se constitui “pela articulação temporal que Benjamin encontrara nas alegorias de Baudelaire – o encontro do antigo e do moderno” (MURICY, 1999, p. 219). O conceito de alegoria para Benjamin, como é comum a seus demais termos, apresenta complexidade de definição. A alegoria benjaminiana relaciona-se à filosofia, religião, estética, política e história (CAYGILL, 2010, p. 241), designando o processo que engendra a partir do fragmento, da transitoriedade, uma compreensão desses diferentes campos de conhecimento:

O fetichismo da mercadoria é, por si só, alegórico, a cultura moderna é intrinsecamente alegórica, com o valor de troca da mercadoria desvalorizando todos os valores tradicionais e de uso, mas sendo propensa a crises de inflação e deflação dos valores. A alegoria não é mais uma escolha estilística, mas um dilema⁸

⁸ Original: “The commodity fetish is itself allegorical, modern culture is intrinsically allegorical, with the exchange value of the commodity devaluing all other traditional or use values, but being itself prone to crises of the inflation and deflation of

(CAYGILL, 2010, p. 251).

Relacionadas também a essas expressões da coletividade diante do mercado estão as “imagens do desejo”, igualmente determinantes para a compreensão da imagem dialética. Na leitura das “imagens do desejo”, revela-se a ilusão da sociedade moderna diante das possibilidades de progresso que as movimentações técnicas representaram, principalmente no século XIX, para o povo europeu. Nessas imagens, “o coletivo procura tanto superar quanto transfigurar as imperfeições do produto social, bem como as deficiências da ordem social de produção” (BENJAMIN, 2007, p. 41). Tomando o século XIX como exemplo, Benjamin observa que as imagens do desejo, “ao evocar a memória cultural dos mitos e símbolos utópicos de um ur-passado ainda mais distante” (BUCK-MORSS, 2002, p. 151), negam o passado recente em uma tentativa de reafirmar a utopia de uma sociedade sem classes, mas fundamentada no sonho, destituída da visão materialista que permitiria ver os mecanismos da ascensão burguesa como contrários a essa revolução. Sobre isso,

Benjamin se negava a deixar que a esperança revolucionária dependesse da capacidade de imaginação para o ainda-não-existente. Ainda como uma imagem do desejo, a imaginação utópica precisava ser interpretada através dos objetos materiais nos quais encontra expressão (BUCK-MORSS, 2002, p. 150).

Vinculada diretamente a essa “imagem do desejo” está a “fantasmagoria”. A primeira diz respeito ao lado utópico-emancipatório da imagética, enquanto a segunda se refere ao fetichismo-alienante da vida moderna (BOLLE, 1994, p. 67). A fantasmagoria, anteriormente utilizada para nomear números de ilusionismo apresentados na Inglaterra do século XIX, mantém essa ideia ao se referir às características ilusórias do viver em sociedade, em especial aquelas falsas projeções ligadas ao consumo do homem moderno diante do fetichismo da mercadoria. Nessa lógica de mercado, o produto passa a ser algo possível ao menos diante do olhar daqueles que caminham pelos bulevares: a roupa, no entanto, já não é mais apenas uma peça do vestuário, mas um item da moda, jamais alcançado de fato porque será sempre trocado por um mais novo. Essa busca pela novidade é o fundamento da fantasmagoria. O produto “adquire uma ‘objetividade espectral’ e leva uma vida própria. [...] As coisas emanciparam-se, assumem um comportamento humano...” (BENJAMIN, 2007, p. 217 [G5, 1]).

O produto não pode mais ser apreendido pela sua fisicalidade. Semelhante processo acontece ao indivíduo: destituído de um corpo, é apenas vontade, projetada sobre um objeto que não pode lhe pertencer. Esse sujeito perde, assim, todas as suas características humanas,

values. Allegory is no longer a stylistic choice, but a predicament” (CAYGILL, 2010, p. 251).

tornando-se comprador e mercadoria. A linha que separa essas duas partes é borrada, quando não totalmente apagada. Esse processo, engendrado pelo universo das fantasmagorias, é denominado reificação, que se traduz no isolamento do sujeito moderno, incapaz de comunicar suas experiências, de empreender diálogo. Para Benjamin, a Modernidade é um mundo dominado por essas fantasmagorias, esse estado não consciente de angústia do ilusório, uma busca pelo novo que nunca seria encontrado (MATOS, 2010, p. 196). Diante desse enfraquecimento das noções humanas, a resposta do indivíduo é projetar sobre a mercadoria a ilusão de um progresso social e pessoal. No entanto, aquilo que se compreendia por progresso seria, segundo Benjamin, tão somente fantasmagoria (BOLLE, 2009, p. 235).

O sonho de romper com essas ilusões está presente tanto nas imagens dialéticas quanto nas “imagens oníricas”, que se diferenciam das “imagens do desejo”, pois, como apontado anteriormente, enquanto estas são expressões da ilusória esperança no progresso da técnica como fruto capaz de gerar a revolução, as imagens do sonho, mesmo pautando-se também na coletividade, seriam, para Benjamin, o estágio primário da mudança, faltando-lhe tão somente a *práxis* (BENJAMIN, 2007, p. 433 [K1, 1]). Aquele que se volta aos sonhos para nele encontrar os resíduos do passado, estaria a um passo do despertar:

Na imagem dialética, o ocorrido de uma determinada época é sempre, simultaneamente o “ocorrido desde sempre”. Como tal, porém, revela-se somente a uma época bem determinada — a saber, aquela na qual a humanidade, esfregando os olhos, percebe como tal justamente esta imagem onírica (BENJAMIN, 2007, p. 506 [K4, 1]).

Susan Buck-Morss (2002, p. 156) alerta, porém, para o perigo da permanência no sonho, com o risco de os símbolos oníricos se aproximarem dos desejos fetichizados da sociedade. Buscando evitar esse desejo sem revolução, naquilo que o afastou dos preceitos surrealistas, Benjamin pensa suas imagens dialéticas como: “[...] a projeção, na atualidade, das fantasias e desejos da humanidade – o encontro do Outrora e do Agora. A *imagem dialética*, isto é, a dialética parada, é ambivalente: é sonho e despertar, o arcaico e o atual” (MURICY, 1999, p. 219).

Para se referir às imagens dialéticas, Benjamin se utiliza constantemente de adjetivos ligados à velocidade: “relâmpago, lampejo, salto”, porque “a verdadeira imagem do passado passa voando” (BENJAMIN, 2012, p.243), sendo papel daquele que procura construir uma imagem dialética congelar essa luz efêmera, de tal forma que possa observá-la no agora cognoscível (BENJAMIN, 1989, p. 173). Esse conhecimento apreendido a partir do instante opõe-se às “imagens arcaicas”, última distinção aqui feita entre as imagens dialéticas e as

demais categorias da imagem na obra benjaminiana. As imagens arcaicas se caracterizam pela sua permanência, pelo seu vínculo com o eterno das coisas, a uma “verdade atemporal” (BENJAMIN, 2007, p. 505 [N3, 2]).

A diferença principal entre as imagens arcaicas e as imagens dialéticas diz respeito ao contexto: enquanto as primeiras não podem ser pensadas fora do campo em que foram concebidas, as imagens dialéticas existem apenas quando removidas de seu lugar de origem, para ressignificar um novo espaço. A imagem arcaica é histórica, na concepção mais positivista do adjetivo, como aquilo que respeita e se constitui na relação entre passado e presente, em uma linha horizontal e sequencial de acontecimentos. Não são permitidos, portanto, saltos, lampejos e relâmpagos, tão próprios da imagem dialética. Afirma Benjamin que apenas as imagens dialéticas são autênticas, pois ao filósofo alemão “para que um fragmento do passado seja tocado pela atualidade não pode haver qualquer continuidade entre eles” (BENJAMIN, 2007, p. 512 [N 7, 7]), já que o materialismo não se propõe a compreender a história de maneira homogênea ou contínua.

As aqui apresentadas aproximações e distinções entre as imagens dialéticas em relação às outras categorias imagéticas são evidenciadas em diferentes pontos da obra de Walter Benjamin, mas não há em sua longa produção uma definição fechada sobre esses conceitos. O que se faz evidente é a constante reelaboração a que Benjamin submetia seus escritos e, conseqüentemente, seus termos. Para Susan Buck-Morss, a imagem dialética tende a ser mais evocada do que propriamente explicada. A isso complementa Rolf Tiedemann, organizador do livro das *Passagens*, ao argumentar que apesar de sua centralidade na obra benjaminiana, a imagem dialética “não conseguiu consistência terminológica alguma” (TIEDEMANN, 2007, p. 28).

Quando Benjamin precisa apresentar, em 1935, um *exposé* que, de certa forma, justificaria a bolsa que recebia para o desenvolvimento de sua pesquisa sobre as arcadas parisienses, as primeiras críticas começam a aparecer. Para além da exposição diante de um grupo maior do Instituto, Benjamin mostra, em particular, algumas anotações a colegas, como a Theodor Adorno e a Max Horkheimer. Esses dois, de forma bastante contundente, apontam para uma inconsistência técnica na leitura que Benjamin faz da imagem dialética. O principal crítico dessa questão, Adorno, acreditava que essas imagens não deveriam ser equacionadas à consciência coletiva, sendo, em verdade, produtos sociais que “existiriam como ‘constelações objetivas’ do conhecimento” (BOLLE, 1994, p. 67). Era justamente esse limiar, entre sonho e vigília, aquilo que interessava a Benjamin na imagem dialética. Não se tendo chegado, portanto,

a um consenso sobre o termo, exceto por aquilo que ele não significaria. Tem-se como centro de sua formulação a ideia de despertar:

O pensamento dialético é o órgão do despertar histórico. Cada época sonha não apenas a próxima, mas ao sonhar, esforça-se em despertar. Traz em si mesma seu próprio fim e o desenvolve com astúcia. Com o abalo da economia de mercado, começamos a reconhecer os monumentos da burguesia como ruínas antes mesmo de seu desmoronamento (BENJAMIN, 2007, p. 51).

Diante da crítica feita por Adorno e pelos demais membros do Instituto, Benjamin volta-se à questão das imagens dialéticas em sua segunda apresentação, em 1939, reforçando que essas não se dão “empiricamente”, mas a partir de uma construção (BOLLE, 1994, p. 69). Mesmo ampliando seus escritos sobre o tema e se utilizando bastante dessa categoria imagética na construção de seus ensaios, principalmente em *A Paris do Segundo Império em Baudelaire*, Benjamin sofre críticas ainda mais duras. Como resposta, o escritor indica, em carta a Adorno, três pontos que resumiam a importância da imagem dialética em seu trabalho.

O primeiro ponto diria respeito ao “agora da conhecibilidade”, justificando como necessário o estudo das imagens criadas a partir da França oitocentista, para tornar legíveis os processos que engendraram a ascensão nazista na Alemanha da década de 1930. O segundo ponto relacionava-se à compreensão do papel dos intelectuais das décadas de 1920 e 1930 diante da barbárie, observados sob o mesmo prisma que Benjamin dedicou ao imaginário do burguês e do pequeno-burguês do século anterior. Sobre esse aspecto, lê-se: “dizem que o método dialético visa fazer jus à situação histórica concreta do objeto estudado. Mas trata-se também de fazer jus à situação histórica concreta que suscita o *interesse* pelo objeto estudado” (BENJAMIN apud BOLLE, 1994, p. 73). Com a imagem dialética, Benjamin busca capturar, como “numa câmara artificialmente obscurecida”, os elementos que lampejam em um instante, para imprimi-lo em outro momento e assim ser capaz de lê-lo. Benjamin reafirma a Adorno o caráter teórico de seu estudo, sendo este o terceiro ponto a ter suma importância em sua pesquisa.

Como define Willi Bolle (1994, p. 71), são também três as esferas imagéticas superpostas para a construção da dialética nas imagens: o plano do “*flâneur*”, como sonhador das imagens do desejo e das fantasmagorias; o plano de Baudelaire, como aquele que começa a despertar dessas ilusões e a produzir alegorias diante das ruínas; e, por fim, o plano do próprio filósofo, Benjamin, historiador materialista, que constrói sobre essas alegorias baudelairianas imagens dialéticas, então já despertadas e desencantadas diante das fantasmagorias da modernidade: “o dom de despertar no passado as centelhas da esperança é privilégio exclusivo

do historiador convencido de que também os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer. E esse inimigo não tem cessado de vencer” (BENJAMIN, 2012a, p. 244).

Apenas a imagem dialética, construída a partir da experiência do choque, no conflito entre a realidade e o sonho, é capaz de “revelar uma síntese autêntica” do objeto histórico (BENJAMIN, 2007, p. 516 [N 9a, 4]). Buscando compreender aquele que sonha para então chegar àquele que desperta, Benjamin, a partir de suas imagens dialéticas, investiga uma forma de desvencilhar-se das fantasmagorias do século XX. Essa investigação, porém, não parte do olhar desperto do historiador materialista, nem mesmo surge da perspectiva daquele que começa a enxergar (Baudelaire): a mobilização de Benjamin para o despertar tem seu primeiro movimento no estudo do homem tomado pelas imagens do desejo, o *flâneur*; aquele que enxergava, nas fantasmagorias, seu próprio apogeu e o apogeu da sociedade em que vivia, sem perceber que era ele também mais uma mercadoria a ser exposta e adquirida.

1.2 O *flâneur*

O *flâneur* é um homem desenraizado. Encontra-se, como apontado no livro das *Passagens*, no limiar “tanto da cidade grande quanto da classe burguesa” (BENJAMIN, 2007, p. 47). Não pertencer, porém, não lhe causa angústia. O espaço do *flâneur* é a rua. Está sempre fora de casa e por isso sente-se em casa em qualquer lugar. Interessa-lhe, sobretudo, “ver o mundo, estar no centro do mundo, e ficar escondido do mundo” (BENJAMIN, 2007, p. 487 [M14a]). Esse fisiognomista nato, como o define Benjamin, serve como ponto de partida do filósofo alemão na busca por um rosto da metrópole moderna. O *flâneur* permitiria ao trabalho historiográfico acesso aos sonhos e imaginários coletivos. Sobre isso, Willi Bolle (1994, p. 372) reforça que “imerso na ‘atmosfera mental coletiva’, o *flâneur* é usado por Benjamin para a missão de reconhecimento da Modernidade”.

Nessa relação do *flâneur* com o mundo moderno, existiria, segundo Benjamin, certa ingenuidade. O *flâneur* seria como “uma abreviatura da atitude política das classes médias sob o Segundo Império” (BENJAMIN apud BOLLE, 1994, p. 372). Essa personagem do cotidiano entrega-se à multidão. Observa sem ser observado, ao mesmo tempo em que é observado sem o saber. Mistura-se à massa e, por vezes, dela se destaca (BENJAMIN, 2007, p. 473 [M6, 5]). Contracenando como num palco, “ele sente um impulso de comunhão dionisíaca, entra num estado de êxtase, mergulha nela ‘como num alucinógeno’. [...] O que a perspectiva narrativa é para o romance, o *flâneur* é para a Obra das Passagens” (BOLLE, 1994, p. 371).

Essa declaração coloca o *flâneur* como ponto de vista adotado por Benjamin em sua fisiognomia. Suas anotações sobre o século XIX passariam pelo filtro daquele que se dedicou à *flânerie* durante os anos de 1800. Benjamin, porém, não enxergava a si mesmo, em sua perambulação observatória da vida urbana, como um *flâneur*, pois

se por meio dessa figura, ocorre um mergulho no mundo dos sonhos coletivos, das fantasmagorias, das imagens de desejo e das utopias da Modernidade, esse mergulho é realizado em função de um conhecimento revelado pela “técnica do despertar” (BOLLE, 1994, p. 372).

Será a partir da técnica da montagem e da superposição de perspectivas que seu trabalho fisiognômico se torna possível. Ele observa o *flâneur*, que, por sua vez, observa o mundo. O objetivo de Benjamin é mover para o despertar, enquanto o *flâneur* permaneceria confortável em suas fantasmagorias. Benjamin sobrepõe as imagens para reconfigurar a experiência da metrópole. Também participante dessa superposição imagética, encontra-se a obra de Charles Baudelaire. Segundo Benjamin (2007, p. 47), foi na produção do poeta francês que

pela primeira vez, Paris se torna objeto da poesia lírica. Não é uma poesia que canta a cidade natal, ao contrário, é o olhar que o alegórico lança sobre a cidade, o olhar do homem que se sente ali como um estrangeiro. Trata-se do olhar do flâneur, cujo modo de vida dissimula ainda com o halo conciliador o futuro modo de vida sombrio dos habitantes da grande cidade.

Em *Rua de mão única*, Benjamin reforça a importância dessa visão conciliadora do homem diante da comunidade, permitindo embriagar-se dela, afirmando ser “ameaçador descaminho dos modernos considerar essa experiência como irrelevante, como descartável, e deixá-la por conta do indivíduo como devaneio místico em belas noites estreladas” (BENJAMIN, 2017, p. 64). Embora próxima à perspectiva baudelaireana, Benjamin alertava como necessário certo grau de ceticismo diante da embriaguez própria do *flâneur*, visto que este ainda estaria a serviço da classe burguesa, camuflando os conflitos sociais, criando situações ilusórias de igualdade entre as classes (BOLLE, 1994, p. 388). Entre as citações levantadas por Benjamin em seu estudo sobre a vida francesa do século XIX, as palavras de Larbaud são aquelas que explicitam de maneira mais clara a fantasmagoria de uma sociedade que inviabilizava os conflitos em prol de um aparente equilíbrio social:

As relações começam sempre na ficção da igualdade, da fraternidade cristã. Nessa multidão, o inferior está disfarçado como superior, e o superior como inferior. Moralmente disfarçados, um e outro. Em outras capitais, o disfarce mal ultrapassa a aparência, e as pessoas insistem, visivelmente, em realçar as diferenças [...]. É daí que provém essa doçura do clima moral da rua parisiense. (LARBAUD apud BENJAMIN, 2007, p. 463 [M1a, 2]).

Benjamin respondia, portanto, com desconfiança à imagem comum do *flâneur*. Para o

escritor alemão, existiria um véu sobre o olhar daquele que se voltava à simples *flânerie* como forma de se entregar ao deslumbre de um progresso fácil. No livro das *Passagens*, ao discutir a relação entre o *flâneur* e as fantasmagorias do século XIX, Benjamin (2007, p. 391 [J66, 1]) é categórico ao afirmar que “o *flâneur*, que tanto se orgulhava de sua vivacidade de espírito e de seu não-conformismo, precedeu seus contemporâneos também no fato de ter sido a primeira vítima de uma ilusão que, a partir de então, ofuscou milhões de pessoas”.

Elegendo como seu herói esse atento observador da vida moderna, Baudelaire parecia depositar sobre esse sujeito um olhar mais crítico quando comparado àquele lançado por seus contemporâneos à mesma figura. Ao poeta francês, “o observador é um *príncipe* que frui por toda parte o fato de estar incógnito...”, um “caleidoscópio dotado de consciência” (BAUDELAIRE apud BENJAMIN, 487 [M14a, 1]). Romantizada visão, não fosse o fato de Baudelaire notar, assim como Benjamin apontaria mais tarde, a existência da embriaguez que levava o *flâneur* a ser também ele mercadoria no mundo da modernidade (BENJAMIN, 2007, p. 85 [A 3a, 7]). Baudelaire é consciente da alterada perspectiva do *flâneur* e, justamente a partir dessa alteração, desenhou sua cidade como antes não fora feito: por dentro, mostrando aquilo que existia de não-glamoroso, de sujo, acreditando que “os poetas encontram pela rua o lixo da sociedade, e no próprio lixo o seu molde heróico” (BAUDELAIRE apud BOLLE, 1994, p. 85). Essas características apontam para as razões que levaram Benjamin a ter predileção por Baudelaire, mesmo diante do vasto panteão de pensadores franceses. O *flâneur* serve, tanto a Benjamin quanto a Baudelaire, como *medium* do texto produzido pela cidade (BOLLE, 1994, p. 78).

No contato com Baudelaire e seu *flâneur*, evidenciam-se os três estágios do despertar da filosofia benjaminiana: o primeiro estágio apresenta o *flâneur* e sua relação diante das fantasmagorias, embriagado delas a ponto de ser impedido de adotar uma perspectiva crítica diante das ilusões criadas em sociedade; o segundo estágio, com Baudelaire, que mesmo se colocando próximo às mesmas imagens do desejo, começa a desvencilhar-se de suas amarras, lançando sobre elas um olhar mais cético; e o terceiro estágio, com Benjamin, já no século XX, ao propor por meio de imagens dialéticas um movimento que busca abandonar o mundo fantasmático. O que o filósofo alemão almejava nessa crítica à consciência do *flâneur* era, portanto, mobilizar para o despertar, “não só das fantasmagorias do século XIX, mas também das do século XX, das quais só se desperta na medida em que são decifrados os sonhos que o prepararam” (BOLLE, 1994, p. 82).

Benjamin lia na *flânerie* baudelairiana uma percepção mais consciente do mundo e de

suas armadilhas de mercado. O *flâneur* de Baudelaire (que em parte representa o próprio Baudelaire enquanto *flâneur* e até mesmo Benjamin, apesar de sua negativa) não estaria mais completamente dominado e subjugado por imagens do desejo. As alegorias criadas pelo francês se aproximam das imagens dialéticas benjaminianas. “A cada passo, o andar adquire um poder crescente; as seduções das lojas, dos bistrôs e das mulheres sorridentes vão diminuindo”, escreve Benjamin (2007, p. 462 [M1, 3]), nas *Passagens*, e complementa no mesmo trecho: “cada vez mais irresistível torna-se o magnetismo da próxima esquina, de uma longínqua massa de folhagem, de um nome de rua”. Há uma mudança de foco do *flâneur*, anteriormente fascinado por aquilo que enxergava durante a caminhada e agora intrigado pelo próprio caminhar, fazendo disso um ato poético (JALOUX apud BENJAMIN, 2007, p. 479 [M9a, 4]).

Na obra de Baudelaire, a *flânerie* passa a ligar-se mais a questões próprias de um desenvolvimento individual, a uma leitura anamnésica do mundo, e menos a um fetichismo da mercadoria. Enquanto aquele que estava completamente embriagado tendia, diante do mundo fantasmático, a esquecer-se de sua realidade, Baudelaire propunha uma embriaguez que permitisse ainda a consciência do mundo, na qual o *flâneur* não se nutriria “apenas daquilo que lhe passa sensorialmente diante dos olhos”, mas, agora, se apropriando “frequentemente do simples saber, de dados inertes, como de algo experienciado e vivido” (BENJAMIN, 2007, p. 462 [M1, 5]). O que significa dizer que esse indivíduo seria capaz de compreender aquilo que a multidão tem a lhe comunicar, lendo na expressão da cidade essas vivências silenciadas, postas em inércia. Em meio às pessoas, o *flâneur* permitiria enxergar marcas na cidade que até então haviam se mantido escondidas (BENJAMIN, 2007, p. 490 [M16, 3]).

O que antes o *flâneur* vivenciava de maneira solitária, Baudelaire transforma em conhecimento comunicável. A experiência da *flânerie* passa a ocupar mais espaço na literatura ao longo do século XIX (BENJAMIN, 2007, p. 462 [M1, 5]). Como fez Poe em seus escritos sobre o homem da multidão e como mais tarde se dedicariam os surrealistas a essa prática, Baudelaire passa a registrar a experiência moderna durante a *flânerie*: “os muros são agora sua mesa de escrever, onde 'apóia seu caderninho de notas'” (BUCK-MORSS, 2002, p. 362). Sobre o processo de tornar poesia os elementos observados durante a *flânerie*, Benjamin comenta em diferentes anotações dos livros das *Passagens*, como ao citar Delvau, para quem, “As realidades mais pungentes não são para ele [o homem das letras] espetáculos: são estudos” (BENJAMIN, 2007, p. 479 [M9a, 2]). Benjamin também cita também Fournel, que, ao escrever, “com a ajuda de uma palavra que escuto ao passar, reconstituo toda uma conversa, toda uma vida” (BENJAMIN, 2007, p. 475 [M7, 8]), reafirma o caráter de fisiognomista do *flâneur*.

Para Susan Buck-Morss (2002, p. 360), o *flâneur* é “origem da própria classe de produtores literários e ur-forma de intelectual moderno”, produtores e intelectuais influenciados sobretudo pela obra de outro fisiognomista do século XIX, Gustave Flaubert, a quem “A observação procede, sobretudo, através da imaginação”, outra citação feita por Benjamin (2007, p. 490) no livro das *Passagens*, alicerçando as características plurais do *flâneur* na configuração da modernidade, pois este se destaca

[...] por sua característica de *trickster* ou personagem *passe-partout*. Ele pode encarnar no *dandy*, no apache, no colecionador, no catador de lixo e em muitos papéis. O traço específico desse personagem “sem nenhum caráter” é a disponibilidade para o jogo teatral e a metamorfose. O ensaio benjaminiano “A Paris do segundo império em Baudelaire” é um estudo minucioso da arte de usar essas máscaras (BOLLE, 1994, p. 371).

O que a cidade representa para o *flâneur* e, por conseguinte, aos escritores em *flânerie*, é um espaço dialético, misto de paisagem e quarto, rua e *intérieur*. “A cidade é a realização do antigo sonho humano do labirinto”, lê-se nas *Passagens* (BENJAMIN, 2007, p. 474 [M6a, 4]); labirinto que o *flâneur* persegue e enxerga, ao mesmo tempo, como exótico e familiar. Essa figura da modernidade é o principal responsável pela distinção feita por Benjamin entre rastro e aura, este um dos conceitos mais importantes em sua filosofia. Para Benjamin, o rastro seria “a aparição de uma proximidade, por mais longínquo esteja aquilo que o deixou”, enquanto a aura seria “a aparição de algo longínquo, por mais próximo esteja aquilo que a evoca. No rastro, apoderamo-nos da coisa; na aura, ela se apodera de nós” (BENJAMIN, 2007, p. 490 [M16a, 4]). Enquanto o *flâneur* anterior a Baudelaire sucumbia ao fetichismo da mercadoria, com o poeta francês passa a se apoderar das coisas. Deixa suas marcas. Modifica espaços e objetos. Procura desfazer, ainda que sem dispor de todo conhecimento para isso, do efeito fetichista das coisas sobre ele. Traça, mesmo que sem a força necessária, uma linha que o separaria da mercadoria.

Quando a ação da *flânerie* passa a ser ponto de partida do processo de criação literária, principalmente na perspectiva consciente de Baudelaire, “o *flâneur* vai ao mercado, supostamente para dar uma olhada, mas na realidade para encontrar comprador” (BUCK-MORSS, 2002, p. 228). Nessa mudança, o *flâneur*, que anteriormente conseguia manter certa invisibilidade diante da multidão, transforma-se em centro das atenções, aproximando-se da boêmia. Ganha profusão nesse contexto a literatura panorâmica, com publicações que buscam esboçar um quadro geral da sociedade (BENJAMIN, 1989, p. 33), retrato expresso em diferentes gêneros literários: “romance-folhetim, ‘fisiologias’, história de detetive e poesia do apache” (BOLLE, 1994, p. 78). O *flâneur* percorre as ruas da cidade como um detetive investiga

um crime; os escritores utilizam-se dele como personagem ou como narrador de suas obras, na busca por uma perspectiva mais próxima do público. Por esses mesmos espaços, caminhará Benjamin, também ele um investigador. Anos depois, porém, já no século XX, terá ele acesso apenas às ruínas daquilo que outrora fora uma grandiosa ilusão de progresso. As passagens e as demais construções de imponência marcadamente fantasmagórica interessam a Benjamin como lugares que revelam “Sensações e sonhos, devaneios e imagens de desejo, fantasmagorias e utopias dos habitantes da Grande Cidade” (BOLLE, 1994, p. 78). Nesses entremeios de ruas, salas e pátios, praças e becos, Benjamin encontra elementos que, no século XIX, caracterizaram a sociedade francesa e que agora ajudavam-no a compreender seu próprio tempo, as décadas de 1920 e 1930.

Observar as passagens, enquanto veste a máscara do *flâneur*, permitiu a Benjamin e a Baudelaire enxergarem “a paisagem social em toda a sua extensão, desde a esfera aristocrática até os desclassificados” (BOLLE, 1994, p. 392). Na aproximação com os sonhos de uma época, Benjamin aplica a “técnica do despertar” para que a “experiência onírica” (*Traumerfahrung*) seja possível de ser lida como “configuração histórica (*geschichtliche Gestalt*)” (BOLLE, 1994, p. 373). Utiliza como método a superposição das imagens: nos mesmos espaços, fantasmagorias e ruínas. Com um salto, negando a lógica do historiador não-materialista, une a metade do século XIX às primeiras décadas do século XX. Construir uma fisionomia por meio da técnica da montagem e do acesso às memórias, voluntárias e involuntárias, individuais e coletivas, humanas ou pertencentes às ruas de uma cidade — a isso se dedicou Walter Benjamin durante os anos de sua pesquisa acerca da experiência moderna.

1.3 A memória

Embora Baudelaire ocupe certa centralidade na obra tardia de Walter Benjamin, principalmente no desenvolvimento do livro das *Passagens*, a influência de outro escritor francês é igualmente inegável para os estudos benjaminianos. A obra de Marcel Proust apresentou para o filósofo alemão uma via de acesso alternativa aos conhecimentos da experiência moderna. Se a *flânerie* baudelaيرية permitiu a Benjamin aplicar a observação da vida urbana como método de estudo da modernidade, a principal contribuição encontrada na obra de Proust relacionava-se à preocupação central do escritor francês: a memória.

No ensaio intitulado “A Imagem de Proust”, publicado em 1929, Benjamin afirma que o autor de *Em busca do tempo perdido* “não descreveu em sua obra uma vida como ela de fato

foi, e sim uma vida rememorada por quem a viveu” (BENJAMIN, 2012a, p. 38), trecho que mais tarde ressoa em suas teses sobre o conceito de história: “Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo” (BENJAMIN, 2012a, 243). Na obra de Proust, esse momento de perigo em que relampeja a reminiscência é o fim da vida de sua personagem/alter ego, Marcel, cuja ação de olhar para o passado não almeja apenas passar a limpo a vida, mas presentificá-la (BENJAMIN, 2012a, p. 47). Esse objetivo pode ser também identificado na própria atitude adotada por Benjamin ao voltar-se para o século XIX e para a própria infância, no limiar entre os séculos: não apenas para estudar de maneira estanque aquilo que experimentaram Baudelaire e seus contemporâneos ou ele mesmo quando garoto, mas, voltado à *práxis*, objetiva investigar elementos que contribuam para a construção de imagens dialéticas que respondam às questões urgentes levantadas pela vida no século XX.

Enquanto as fantasmagorias possibilitavam que o indivíduo levasse uma existência alienante, para Benjamin a recordação e o despertar estavam estreitamente relacionados. Para ele, o despertar seria, “na verdade, a reviravolta dialética, copernicana, da rememoração. Trata-se de uma reviravolta eminentemente elaborada do mundo do sonhador para o mundo da vigília” (BENJAMIN, 2007, p. 963 [Hº, 4]). Segundo Jeanne Marie Gagnebin (2014, p.164), a leitura da obra proustiana fez com que Benjamin formulasse um novo conceito sobre a imagem. Distanciando-se de uma estética contemplativa, passaria ele a refletir sobre o papel da memória na construção de uma nova imagética. A memória para Benjamin seria capaz de devolver à imagem as suas potencialidades auráticas. Os momentos que passam a se tornar cristalizados durante a rememoração levam a uma imobilidade próxima a das imagens dialéticas, o que permitiria, àquele que se dedicasse a observar mais de perto seus efeitos, enxergar aquilo que anteriormente fora depositado no inconsciente e que, “em Proust, é importante a mobilização da vida inteira em seu ponto de ruptura, dialético ao extremo: o despertar” (BENJAMIN, 2007, p. 505-506 [N 3a, 3]), pois apenas no despertar viriam a emergir aquilo que antes não fora revelado.

Existiria, segundo Benjamin, um conhecimento “ainda-não consciente do ocorrido” (BENJAMIN, 2007, p. 434 [K1, 2]), que por meio do despertar, viria à tona. No *Em busca do tempo perdido*, esse saber se revela no episódio em que Marcel prova da madeleine, após molhá-la no chá. Anteriormente, o que a personagem experimentava ao tentar se lembrar de sua vida pregressa era uma inacessibilidade:

Foi assim que, durante muito tempo, quando acordado no meio da noite eu me

lembrava de Combray, nada me vinha à mente senão essa espécie de painel luminoso... Para dizer a verdade, teria podido responder, a quem me perguntasse, que Combray tinha ainda outra coisa... Mas como aquilo de que me teria lembrado teria sido fornecido somente pela memória voluntária, a memória da inteligência, e como as informações que ela dá sobre o passado não conservam nada dele, eu nunca teria tido vontade de pensar nesse resíduo de Combray... Assim é com o nosso passado. É trabalho perdido procurar evocá-lo; todos os esforços de nossa inteligência são inúteis. Ele está escondido fora de seu domínio e de seu alcance, em algum objeto material... de que nós não suspeitamos (PROUST apud BENJAMIN, 2007, 447 [K8a, 1]).

Nesse excerto, Proust afirma que apenas uma das vias permite chegar a um elemento do passado: o caminho aberto pela memória involuntária, lida por Benjamin como gerada por certa desordem produtiva. Seria necessário escavar aquilo que fora soterrado pelo tempo, pois não estaria mais na superfície lógica as marcas daquilo que se viveu (BENJAMIN, 2007, p. 448 [K9, 1]). A memória involuntária, porém, não se revelaria a qualquer um. Exigindo que o sujeito esteja aberto a ela, como o *flâneur* estaria receptivo aos estímulos da vida urbana, esse acaso revelador “só pode ser percebido se há como um treino, um exercício, uma ascese da disponibilidade, uma ‘seleção’, umas ‘provas’ que tornam o espírito mais flexível, mais apto a acolhê-lo, esse imprevisto, essa ocasião” (GAGNEBIN, 2006, p. 15). Se a priori a memória proustiana estaria voltada a uma redescoberta pessoal, uma análise mais detida de seus escritos revelaria a importância que esse processo memorialístico exerceu na construção de uma imagem social. Segundo Olgária Matos (1999, p. 46), “essa questão é central, porque o despertar proustiano é, para Benjamin, o despertar histórico: [...] ele contém um momento de desordem do qual a classificação temporal e os demais sistemas de ordem estão dispensados”.

No livro das *Passagens*, ao comentar o estado de semidormência matinal em que se encontra a personagem de Marcel durante o início de *No Caminho de Swann*, Benjamin afirma que a percepção do narrador diante das mudanças dos móveis de seu quarto, sendo até mesmo incapaz de em um primeiro momento identificar onde passara a noite, estabelece um vínculo com o plano da história, com o coletivo (BENJAMIN, 2007, p. 434 [K1, 2]), pois durante o período em guerra no qual Proust escreve sua *magnum opus*, as mudanças sociais ocorreriam com uma tal velocidade que a percepção humana não seria capaz de acompanhar. Nesse contexto, Benjamin propõe que antes de ser um livro sobre a rememoração, *Em Busca do Tempo Perdido* é um livro sobre o esquecimento (BENJAMIN, 2012a, p. 38), sobre um retorno impossível, a não ser pela reminiscência espontânea, então por aquilo que não pode ser atingido pela intelectualidade. Essas relações entre sono e vigília aparecem também nas memórias benjaminianas em *Infância berlinense*.

Assim como a imagem dialética, a memória involuntária não respeitaria um tempo cronológico ou uma relação contínua de presente e passado. Seria antes um salto, um lampejo,

que deve ser rapidamente apreendido para que seja possível compreendê-lo. Essa memória não busca olhar para trás, “do presente em direção à história, e sim parte dela, para a frente, em direção ao presente” (TIEDEMANN, 2007, p. 27). Presentificar o passado, que adquire atualidade a partir da imagem “com a qual e através da qual é compreendido” (BENJAMIN, 2007, p. 436 [K2, 3]), é a tônica das produções de Proust e Benjamin. Benjamin encontra em Proust a expressão da experiência comunicável (*Erfahrung*). A narrativa proustiana seria a tentativa de galvanizar a vida com momentos que passaram despercebidos pelo filtro da consciência, uma vez que, como anotado por Benjamin, “as cenas inapagáveis, que todos nós podemos rever fechando os olhos, não são aquelas que contemplamos com um guia na mão, mas aquelas às quais não demos atenção naquele momento, as que atravessamos pensando em outra coisa” (BENJAMIN, 2007, p. 481-482 [M12, 1]). Marcel, em seu leito de morte, não vivencia mais coisa alguma, mas, pondo-se a escrever, torna-se ele um narrador de experiência, categoria em falta na modernidade.

A memória em Benjamin não é, dessa forma, um “mecanismo dócil a serviço de uma intenção consciente” (GAGNEBIN, 2014, p. 242), é, antes, o limiar de uma transformação individual ou coletiva, estética e política. Se como aponta Kierkegaard, a recordação seria o elemento por excelência do infeliz, na filosofia benjaminiana ela é fruto da insatisfação diante da barbárie, da luta contra o silenciamento. Em *Infância berlinense: 1900*, Benjamin elabora textos que ocupam, segundo Susan Buck-Morss (2002, p. 65), “uma posição intermediária entre as memórias pessoais de Proust e a história coletiva que Benjamin pretendia evocar no projeto das Passagens”. Enquanto a rememoração do escritor francês restringia-se aos locais fechados, quartos, salas de jantares, salões destinados aos soirées, a memória benjaminiana, por outro lado, voltava-se ao espaço público, à cidade de Berlim, “que entrava pelo seu inconsciente, e toda a sua formação protegida e burguesa se suspende para dar passagem à sua imaginação” (BUCK-MORSS, 2002, P. 65). Congregava, com isso, as características internas da memorialística proustiana com as observações externas próprias do *flâneur* de Baudelaire. Esse processo autobiográfico modificou as preocupações encontradas em *Passagens*, *Infância berlinense* e *Rua de mão única*, bem como os métodos adotados por Benjamin na formulação das fases média e tardia de suas anotações. Seu trabalho sobre a modernidade passa a ter um caráter mais sociológico, mantendo, porém, “a ideia de que o projeto apresentaria a história coletiva do mesmo modo como Proust havia apresentado a sua – não ‘uma vida como ela de fato foi’, inclusive, não a vida recordada, mas a vida tal como ela havia sido ‘esquecida’” (BUCK-MORSS, 2002, p. 66).

Nesse trabalho com as próprias memórias, Benjamin buscava compreender a relação tão próxima entre sua biografia individual e a história coletiva de um espaço, para preservar por meio da escrita a memória de uma cidade antes de sua destruição pela mão dos fascistas. Nesse entre lugar, ao mesmo tempo individual e coletivo, existiria uma micro história, constituída pela linguagem, que indicou “de modo inequívoco que a memória não é um instrumento para a exploração do passado, e sim, seu palco. A memória é o meio daquilo que vivemos, assim como a terra é o meio dentro do qual jazem, soterradas, as cidades mortas” (BENJAMIN apud BOLLE, 1994, p. 318).

O que diferencia o trabalho memorialístico de Benjamin daquele desempenhado por Proust no romance é justamente o caráter voluntário ou involuntário da memória. Enquanto o filósofo aplicava à sua obra “um procedimento intelectual, auto-reflexivo” (BOLLE, 1994, p. 318), o escritor francês dedicava-se à criação de imagens que se relacionavam a uma memória não-conscientemente acessada. O ensaio “A imagem de Proust” é contemporâneo ao início das pesquisas para o livro das *Passagens*, tendo papel imprescindível no objetivo desse trabalho, o despertar. Objetivo compartilhado pelos dois escritores, mas cujo acesso, portanto, se daria por diferentes vias, involuntária em Proust, voluntária em Benjamin:

No ano de 1932, quando me encontrava no estrangeiro, começou a tornar-se claro para mim que em breve teria de me despedir por longo tempo, talvez para sempre, da cidade em que nasci. [...] apelei deliberadamente àquelas imagens que no exílio costumam despertar mais fortemente a nostalgia — as da infância. (BENJAMIN, 2017, p. 69).

Benjamin não terá de volta a sua Berlim. Seu mundo está em ruínas. Sua própria identidade precisa ser alterada. Seu apego à memória não é apenas nostálgico, mas também social. Escrever, portanto, é um ato pessoal e político. *Rua de mão única e Infância berlinense* são, desse modo, autorretratos e paisagens de diferentes destruições.

Como aponta Willi Bolle em capítulo dedicado à questão da memória na obra benjaminiana, “o elemento decisivo para o texto do memorialista é a consciência biográfica e histórica do presente — no caso de Benjamin, os anos de crise: 1923, 1929, 1933, 1938-1939” (BOLLE, 1994, p. 322). Durante esses períodos, encontram-se, para utilizar um termo cunhado por Benjamin com base no *Em busca do tempo perdido*, os lampejos que surgem em um momento de perigo. Escrever suas memórias não significam para Benjamin a procura por uma infância perdida, como acontece em Proust, sendo antes uma busca pelas sensações de criança, pois assim como o *flâneur* e como o homem da multidão, também a criança estaria apta a captar aquilo que o adulto comum já não é capaz de enxergar. “A criança vê tudo como se fosse *novo*

em folha” (BENJAMIN apud BOLLE, 1994, p. 328). Voltando-se novamente aos escritos de Baudelaire, a memória da infância tem em Benjamin não a função de experimentar empírica ou biograficamente aquilo que passou, mas encontrar nessa fase da vida um estado de criação poética (BOLLE, 1994, p. 329). Em *Infância berlinense: 1900*, diferente de Proust, Benjamin renuncia a linearidade narrativa, privilegiando uma “montagem descontínua das imagens” (BOLLE, 1994, p. 331). Nesse livro de 1932, Benjamin experimenta o tempo estético desenvolvido em seu mais ambicioso trabalho. Segundo Matos (2007, p. 1338), esse tempo estético no livro das *Passagens* seria “como um tempo antidesestino, antimonotonia, com o inesperado das colagens e montagens”. A memória é o princípio do despertar, assim como a montagem é a técnica para atingi-lo.

1.4 A montagem

Ao longo de sua produção ensaística, o detido interesse de Walter Benjamin pela literatura torna possível compreender por que as preocupações que guiaram sua pesquisa para o livro das *Passagens* tanto se aproximavam das inquietações de uma escrita literária, distanciando esse projeto, sobremaneira, de um tratado estritamente filosófico. Para Benjamin, tão importantes quanto os conhecimentos a serem apresentados acerca da modernidade, estavam os procedimentos de acesso a essas descobertas, a forma como seriam comunicadas e o papel ativo do leitor na construção dos sentidos do texto, visto que seria ele o responsável por montar a lógica dos fragmentos. Benjamin objetivava encontrar uma técnica que potencializasse a expressão social de sua pesquisa, aproximando o leitor e fazendo dele coautor dessa obra-aberta a que dariam origem as notas coletadas ao longo de doze anos de pesquisa (BOLLE, 1994, p. 88).

As indagações metodológicas e estéticas, organizadas, majoritariamente, na parte “N” do livro das *Passagens*, estão relacionadas aos conceitos de imagem dialética e montagem. Desde a fase inicial da pesquisa, em 1928, Benjamin dedicaria especial atenção às dimensões formais da obra que pretendia construir com essas anotações (BOLLE, 1994, p. 92). Afirmando como método de trabalho a “montagem literária”, complementa: “Não tenho nada a dizer. Somente a mostrar. Não surrupiarei coisas valiosas, nem me apropriarei de formulações espirituosas” (BENJAMIN, 2007, p. 502 [N1a, 8]). Montagem literária, como a origem desse procedimento não poderia apontar para outra direção que não à literatura: Benjamin era atento leitor das vanguardas do início do século XX, principalmente do Dadaísmo, do Surrealismo e

do teatro épico, acompanhando de perto os usos dessa técnica, tanto por essas expressões literárias, quanto pelos meios de comunicação de massa, como o jornal e o cinema (BOLLE, 1994, p. 89).

Assim como esses produtores artísticos e comunicativos se apropriavam de outros movimentos, meios e saberes, também Benjamin buscava a base de sua obra naquilo que fora pensado por outros antes dele. A partir do desenvolvimento máximo da “arte de citar sem usar aspas” (BENJAMIN, 2007, p. 500 [N1, 10]), esse conjunto de referências, literárias e filosóficas, eruditas e cotidianas, precisaria ser arrancado de seu contexto, visando quebrar o *continuum* das coisas. Para o autor das *Passagens*, haveria uma necessidade de destruir antes que fosse pensada qualquer possibilidade de construção (BENJAMIN, 2007, p. 512 [N7, 6]). Principalmente durante os anos desses primeiros levantamentos, não interessavam a Benjamin os grandes textos da literatura mundial, as intrincadas teorias filosóficas, ou ainda as mais extensas pesquisas históricas realizadas sobre o século XIX, senão por aquilo que essas expressões culturais poderiam representar por meio de imagens condensadas, como mônadas, em cujas poucas linhas podiam ser encontrados conhecimentos que, anteriormente soterrados, só se revelariam diante de um olhar desperto. Registrando as pequenas coisas, daquilo que estaria mais próximo temporalmente do sujeito do século XX, mas que ainda não lhes fora revelado (BENJAMIN, 2007, p. 437 [K2a, 1]), buscava, com esse método,

[...] aplicar à história o princípio da montagem. Isto é: erguer as grandes construções a partir de elementos minúsculos, recortados com clareza e precisão. E, mesmo, descobrir na análise do pequeno momento individual o cristal do acontecimento total. Portanto, romper com o naturalismo histórico vulgar. Aprender a construção da história como tal (BENJAMIN, 2007, p. 503 [N2, 6]).

Anotando esses farrapos, resíduos de uma época, Benjamin (2007, p. 502 [N1a, 502]) acreditava estar fazendo justiça a um pensamento constantemente negado pela intelectualidade do século XX. Ao utilizar aquilo que para tantos era considerado de uma importância menor, não chegando, porém, aos casos-limite da montagem dadaísta, cuja proposta era de uma ruptura quase total com a obra de arte e com a arte enquanto instituição, o procedimento de montagem benjaminiana continha também esse caráter disruptivo, buscando, contudo, antes de qualquer outra coisa, chegar à construção (BOLLE, 1994, p. 89). Com essas diferentes referências, erguia seus estudos, defendendo que esse método dialético de desmontagem e montagem, destruição e construção, seria a única forma de desenvolvimento da filosofia moderna (BUCK-MORSS, 2002, p. 108). Esclarece desde a primeira entrada da parte “N” das *Passagens*, ao afirmar que, segundo sua concepção, o conhecimento existiria apenas como um lampejo, e o texto, como

um trovão, a ressoar por muito tempo (BENJAMIN, 2007, p. 499 [N1, 1]). Benjamin elenca, como texto, tanto os livros e documentos produzidos ao longo do século XIX, quanto as marcas encontradas por ele mesmo durante sua *flânerie* pela capital francesa:

A redação deste texto que trata das passagens parisienses foi iniciada ao ar livre, sob um céu azul, sem nuvens, arcado como uma abóbada sobre a folhagem e que, no entanto, foi coberto com o pó dos séculos por milhões de folhas, nas quais rumorejam a brisa fresca do labor, a respiração ofegante do estudioso, o ímpeto do zelo juvenil e o leve e lento sopro da curiosidade (BENJAMIN, 2007, p. 500 [N1, 5]).

Gagnebin (1980, p. 223) identifica, na construção do texto benjaminiano, algo muito próximo de uma produção frequentemente dependente do “acaso feliz das associações”, “do arbitrário que as reúne”. Esse caráter quase acidental e a maior proximidade desse filósofo com seu objeto de pesquisa fizeram com que Theodor Adorno escrevesse as duras críticas quanto ao método aplicado pelo colega na pesquisa para as *Passagens*. Como havia feito diante da forma pela qual Benjamin estaria utilizando a imagem dialética, Adorno encontra problemas também na metodologia benjaminiana, classificando esse trabalho com frases que, na leitura de Willi Bolle (1994, p. 93), poderiam ser uma “boa síntese à proposta de Benjamin”: “eliminação da teoria e da interpretação”, “falta de mediação através do processo social e integral” e “localização do trabalho na encruzilhada entre magia e positivismo”. Adorno teria tomado a ideia da montagem de maneira muito literal, insistindo que Benjamin não apresentaria nada além de uma citação ao lado da outra (BUCK-MORSS, 2002, p. 105).

Essa série de represálias fez com que Benjamin, em um segundo *exposé*, realizado no ano de 1939, buscasse tornar mais clara a sua metodologia de pesquisa, tendo que diminuir, ao menos em sua fala, a expressividade da estética fragmentária-constelacional para o seu projeto (BOLLE, 1994, p. 94). Nas notas das *Passagens*, porém, ele continuaria a reafirmar o seu método, estando “convencido de uma coisa: o que era necessário não era uma lógica linear, mas uma lógica visual: os conceitos deviam ser construídos em imagens, segundo os princípios cognitivos da montagem” (BUCK-MORSS, 1994, p. 264). Isoladamente, os materiais, fragmentos e citações nada poderiam significar senão por meio da “remontagem”, realizada tanto por Benjamin quanto pelo leitor desse livro aberto (BOLLE, 1994, p. 95). O que está em jogo para o autor é “uma escrita processual, aberta e inacabada, que, acionada pela ação dos fragmentos entre si não cessa de se reescrever” (BARTOLO, 2016, p. 26), cujo caráter de “destruição coletiva” não estaria distante do materialismo histórico, que “não aspira a uma apresentação homogênea nem tampouco contínua da história” (BENJAMIN, 2007, p. 512 [N7a, 2]).

Rebatendo diretamente as críticas feitas pelo colega, “Benjamin lembrou a Adorno que a ‘aparência de um universo fechado de fatos’ se dissolve, na medida em que o objeto — a história social de Paris oitocentista — é ‘construído dentro da perspectiva histórica’” (BOLLE, 1994, p. 93). As críticas feitas à proximidade entre pesquisador e objeto investigado podem ser respondidas pela forma adotada por Benjamin ao escrever textos como *Rua de mão única*, *Infância berlinense* e *Imagens do Pensamento*: construídos no limiar entre biografia, literatura e filosofia, esses três livros encontram expressividade na montagem de cenas cotidianas experimentadas pelo próprio escritor.

Em *Infância berlinense*, registra um momento em que se lê, dialeticamente, na individualidade e no social: “Uma vitrine assaltada, a casa de onde tinham tirado um morto, o sítio na estrada onde caíra um cavalo — eu ficava especado nesses lugares para me deixar embeber do sopro fugaz que os acontecimentos tinham deixado” (BENJAMIN, 2017, p. 108). Aforismos como esse, “reunidos sem considerar a disparidade de tamanhos e as descontinuidades” (BUCK-MORSS, 2002, p. 41), revelam, por meio da desmontagem e da remontagem de imagens da *flânerie* e da memória, o vínculo indissociável entre descoberta pessoal e percepção social. Benjamin, portanto, já indicara em textos anteriores ao projeto das *Passagens* que sua concepção de trabalho não passaria pela construção de textos longos, com formulações que desconsiderassem a própria experiência e o contexto histórico em que estava inserido. A modernidade oitocentista não interessaria a ele exceto pela busca de compreender o cenário sociopolítico da década de 1930.

Nas *Passagens*, essa proximidade é não apenas uma possibilidade, mas a base de sua metodologia: “tudo em que estamos pensando durante um trabalho no qual estamos imersos deve ser-lhe incorporado a qualquer preço” (BENJAMIN, 2007, p. 499 [N1, 3]). Anotação que pode ser complementada pelo trecho, retirado de “Posto de Gasolina”, pequeno texto que abre o livro *Rua de mão única*:

A construção da vida passa neste momento muito mais pela força dos fatos do que pelas convicções. Concretamente, de fatos que quase nunca e em lugar algum chegaram a transformar-se em fundamento das convicções. Em tais circunstâncias, a autêntica atividade literária não pode ter pretensão de se desenvolver num âmbito estritamente literário — essa é antes a expressão habitual da sua esterilidade. [...] Só esta linguagem imediata se mostra capaz de responder ativamente às solicitações do momento. (BENJAMIN, 2017, p. 9).

Benjamin identifica como necessária uma nova forma de expressão, que, a partir de uma repensada linguagem literária e filosófica, pudesse romper com o silenciamento imposto pelas imagens de desejo. Segundo a perspectiva benjaminiana, o verdadeiro escritor estaria dotado

dessa potência reveladora: por meio da escrita, faria funcionar esse mecanismo interno para a iluminação. Seu estilo não pode mais seguir os mesmos moldes de outros tempos. Uma nova postura diante da barbárie devia ser tomada. Postura dialética, refletida em práxis. Sem isso, qualquer escrito apenas contribuiria para a manutenção do estado alienante.

2. Joyce como escritor da modernidade: contexto

Antes mesmo de escrever obras como *Dubliners* (1914), *A Portrait of the artist as a young man* (1916), *Ulysses* (1922) e *Finnegans Wake* (1941), pelas quais foi reconhecido como um dos mais importantes ficcionistas do século XX, James Joyce dedicou-se à produção de textos curtos, principalmente ensaios literários e políticos, nos quais já buscava compreender a experiência moderna em sua pluralidade de questões sociais. De forma ainda mais explícita e contundente quando comparada àquela utilizada por ele em seus textos da maturidade, Joyce buscava denunciar em seus primeiros escritos três elementos da sociedade em que vivia que podem ser lidos como fantasmagorias: a resposta ultranacionalista à questão colonial britânica; o papel da religião como forma de silenciamento e poder sobre o povo irlandês; e a ausência de uma linguagem, cotidiana e artística, que expressasse de forma significativa um posicionamento diante desses conflitos.

Suas primeiras investidas em direção à escrita tiveram início desde cedo: seu primeiro poema foi escrito aos 9 anos, demonstrando como a questão política cercava a vida de Joyce e sua família. Tratando da importância de Charles Stewart Parnell para a luta pela independência irlandesa durante o século XIX, o poema, escrito pouco depois de 6 de outubro de 1891, dia da morte de Parnell, evidencia como esse político será influente no pensamento de Joyce. Apesar de ao longo dos anos essa influência ter aparecido em suas obras sob contornos cada vez mais cétricos e sutis, Parnell representa o primeiro envolvimento de Joyce com a política, ainda que nesse estado tão inicial da vida. A vida e a morte de Parnell moldaram a percepção que Joyce faria do mundo, em especial pelos elementos ligados à traição, como forma de compreender as injustiças sociais, políticas e pessoais:

A Irlanda havia traído a si mesma repetidas vezes, mais recente e memoravelmente no escândalo sexual do caso de Parnell; a Igreja Católica traiu seu mistério da fundação, a Trindade, substituindo-o pela história da Sagrada Família, na qual José foi traído quando colocado na posição meramente nominal de pai de Deus. Stephen e Bloom estão ambos envolvidos em traições parentais e matrimoniais, o que, por sua vez, está proximamente associado com suas afiliações religiosas, cristão e judeu. Da mesma forma como lê a tradição política irlandesa sob a luz desse tema, Joyce, a partir de Stephen, lê Shakespeare e a tradição literária inglesa da mesma forma. Igreja, Estado e Cultura são os traídos remanescentes de uma pureza original⁹ (DEANE, 2004, p.43).

9 Original: “Ireland has betrayed itself over and over again, most recently and memorably in the sexual scandal of the Parnell affair; the Catholic Church betrayed its founding mystery, the Trinity, by substituting for it the story of the Holy Family, in which Joseph is betrayed into the position of the merely nominal father of God. Stephen and Bloom are both involved in parental and marital betrayals which are, in their turn, closely associated with religious affiliation, Christian and Jewish [...]. Just as he reads the Irish political tradition in the light of this theme, Joyce, through Stephen, reads Shakespeare and the English literary tradition in the same way. Church, State and Culture are the betrayed remnants of an originary purity [...]” (DEANE,

Na perspectiva do jovem James Joyce e de parte de sua família, a questão política passa a ser central quando Michael Davitt, John Dillon, William O'Brien e Timothy Healy traem a luta de Parnell, abandonando-o, para fazerem parte de um movimento que se opunha ao antigo aliado (ELLMANN, 1982, p. 32). Entre esses quatro indivíduos, é Timothy Healy quem desempenha o papel de traidor principal nos versos que Joyce dedicou à questão: fazendo referência direta à frase creditada a Júlio César diante da infidelidade de seu amigo Brutus, “Et tu, Healy” (Até tu, Healy), o poema de Joyce, do qual restaram apenas alguns versos, foi registrado no diário de seu irmão, Stanislaus. Além da traição, elemento presente em muitos dos textos joyceanos e central em *The Dead*, *Exiles* e *Ulysses*, esse poema, ao igualar as figuras de Parnell à de Júlio César e a de Healy à de Brutus, torna-se “o primeiro emprego de Joyce de um protótipo da Antiguidade para um assunto moderno” (ELLMANN, 1982, p. 33). Joyce enxergava-se como Parnell, como um herói trágico de seu país, o que auxilia na compreensão da imagem que o escritor irlandês fazia de si mesmo e de seu papel enquanto porta-voz da realidade de um lugar marcado, em sua visão, por inúmeras traições.

Os vinte e cinco primeiros anos da vida de James Joyce correspondem a uma época em que as condições materiais, as estruturas políticas e a vida intelectual ao redor do mundo estavam sendo profundamente moldadas pela ascensão e queda dos impérios europeus e com o florescimento de diferentes movimentos nacionalistas, cujas características podiam ser igualmente imperialistas ou anti-imperialistas. A perspectiva de Joyce sobre seu período histórico, com frequência, é centro de estudos guiados pelas teorias pós-coloniais, que enxergam na obra do escritor a possibilidade de se ler, em diferentes níveis, nos conflitos entre Inglaterra e Irlanda, uma relação de colono e colonizado bastante específica (HOWES, 2004, p. 254).

O país de Joyce apresentaria, no início de 1900, uma característica dupla: seria ao mesmo tempo agente e vítima do imperialismo britânico; tendo, por um lado, de responder à coroa, mas, por outro, auxiliando-a no processo de dominação exercida por ela em outros lugares. Destaca-se disso o fato de os dois países, Inglaterra e Irlanda, estarem tão próximos: “diferente das populações indianas e africanas, o nativo irlandês era branco, cristão e anglicizado”¹⁰ (HOWES, 2004, p. 261). Até mesmo nacionalistas irlandeses, que se opunham ao domínio da Grã-Bretanha sobre a Irlanda, eram capazes de compartilhar do mesmo espírito imperialista

2004, p. 43).

10 Original: “Unlike the populations of India or Africa, however, the native Irish were white, Christian, and anglicized in substantial ways” (HOWES, 2004, p. 261).

bretão. Essa posição dupla da Irlanda em relação ao imperialismo leva Joyce a se preocupar constantemente com as divisões internas e com as variações locais dentro do próprio país (HOWES, 2004, p. 254), à procura de uma alternativa a essa visão de Dublin enquanto uma cidade habitada por três esferas da civilização: originadas do Império Britânico, do catolicismo romano e da Europa antiga (DEANE, 2004, p. 34).

Na perspectiva joyceana, o colonialismo ocorreria, acima de tudo, por meio da exploração econômica. Escreve em ensaio datado de 1907: “A Irlanda é pobre porque leis inglesas arruinaram as indústrias do país, [...] e porque, nos anos de fracasso na colheita de batata, a negligência do governo inglês deixou as crianças morrerem de fome...”¹¹ (JOYCE, 2000, p. 119). Mais uma vez, Joyce olha para a história recente de seu país como se essa fosse marcada por uma sequência de traições, que ele buscava denunciar.

Foi na arte de Joyce que a história interior de seu país pôde ser, pela primeira vez, escrita. Joyce se via como um anatomista das ilusões irlandesas, mas isso de forma alguma o inibiu de acreditar que [...] a alma do país se revelaria”¹² (DEANE, 2004, p. 36).

Sua preocupação era representar sua cidade e seu país por meio da literatura, pois, “embora Dublin fosse a capital por ‘milhares de anos’ e tida como a segunda cidade do império britânico, reivindicava que nenhum escritor havia ainda ‘apresentado Dublin para o mundo’”¹³ (DEANE, 2004, p. 37). Com essa crença, procurou isolar-se da influência de qualquer outro escritor irlandês, visto que ninguém compartilhava da mesma perspectiva do que seria um ideal de civilização. Apartar-se dos outros escritores significava para Joyce a possibilidade de produzir algo único.

Essa visão de um autoexílio intelectual aparece, sobretudo, nos escritos mais maduros de Joyce. Durante a produção de seus primeiros textos literários e ensaísticos, no entanto, o escritor não se abstém de nomear uma série de personalidades que desempenharam papel fundamental na formação literária e política daquilo que produziu. Além de Parnell, Joyce mostra-se influenciado politicamente pelo fundador e pelos seguidores do movimento nacionalista irlandês, denominado “Sinn Fein”, que em gaélico significa “Nós mesmos”. Por

11 Original: “Ireland is poor because English laws ruined the industries of the country, notably the woollen one; because, in the years in which the potato crop failed, the negligence of the English government left the flower of the people to die of hunger...” (JOYCE, 2000, p. 119).

12 Original: “It was in Joyce’s art that the interior history of his country could be, for the first time, written. Joyce set himself up as the anatomist of Irish illusions, but this did not in any sense inhibit him from believing that [...] the soul of the country would be revealed.” (DEANE, 2004, p. 36).

13 Original: “Although Dublin has been a capital for ‘thousands of years’ and is said to be the second city of the British Empire, Joyce claims that no writer has yet ‘presented Dublin to the world’” (DEANE, 2004, p. 37).

anos, Joyce escreveu ensaios que alçavam os militantes desse movimento a figuras centrais na remodelação da Irlanda enquanto estado independente (DEANE, 2004, p. 40). A perspectiva de Joyce, porém, era oposta a qualquer tipo de violência que o grupo praticasse. Recusava-se em responder, diante das ofensas recebidas, por meio do ódio e da vingança. Para o escritor, havia uma escolha a ser feita: a resposta dada às intransigências, aos preconceitos e aos desmandos da coroa britânica podia ser formulada sob duas possibilidades: uma, em que se manteria a tradição beligerante, sacrificando assim sangue de seu próprio povo em uma tentativa de revolução que culminaria apenas em mais mártires, sem muita chance de efetividade; a outra, e a essa se inclinava a visão de Joyce, seria a de propor que fossem seguidos os “artífices da mudança, os mestres da construção de uma consciência social e da reforma constitucional”¹⁴ (CARAHER, 2009, p.297).

Em suas observações, Joyce denuncia a constante presença das fantasmagorias religiosas na vida irlandesa. Durante os séculos XVII, XVIII e XIX, a Irlanda havia existido sob o Domínio Protestante (Protestant Ascendancy). No período de Joyce, os protestantes estavam começando a perder suas forças, mas

ainda controlavam muito da vida política e econômica, mantendo certa discriminação institucionalizada contra católicos, sendo donos da maior parte da terra. Eram descendentes dos colonos que removeram os habitantes anteriores, estando separados da maioria da população da Irlanda pela religião, cultura e, em alguma extensão, pela linguagem.¹⁵ (HOWES, 2004, p. 261).

Em sua obra, haveria uma alternância entre um catolicismo europeu e um catolicismo irlandês, ambos responsáveis por modificar a percepção que suas personagens assumem sobre questões familiares e sociais (DEANE, 2004, p. 41). Assim como acontece a Stephen Dedalus, também Joyce havia sido criado em colégio jesuíta, opondo-se, mais tarde, à religião praticada na instituição. Diferente de sua personagem, porém, o convívio de Joyce com o reitor do colégio era bastante bom. Isso não permite definir com clareza de que forma e por que Joyce começou a se afastar do catolicismo (ELLMANN, 1982, p. 55). A exceção está na leitura de suas cartas, como aquela enviada a Nora Barnacle, à altura sua noiva, para a qual escreve:

Seis anos atrás deixei a Igreja Católica, odiando-a com muito fervor. Achei impossível permanecer ali devido aos impulsos da minha natureza. Fiz uma guerra secreta quando

¹⁴ Original: “follow the artificers of change, the master builders of social conscience and constitutional reform” (CARAHER, 2009, p. 297).

¹⁵ Original: “Protestants still controlled much political and economic life, maintained some institutionalized discrimination against Catholics, and owned most of the land. They were descended from sixteenth and seventeenth-century settlers who had displaced earlier inhabitants, and were separated from the majority of Ireland’s population by religion, culture, and, to some extent, language.” (HOWES, 2004, p. 261).

era estudante e me recusei a aceitar as posições que me ofereciam. Fazendo isso, fiz de mim mesmo um mendigo, mas mantive meu orgulho. Agora faço disso uma guerra aberta por meio do que escrevo, digo e faço. Não posso entrar na ordem social senão como um vagabundo. Comecei três vezes a estudar medicina e uma vez a estudar direito e música. Semana passada estava me arrumando para viajar como ator. Não pude colocar energia nesse plano porque você ficou me puxando pelo ombro. As atuais dificuldades da minha vida são inacreditáveis, mas eu as desprezo¹⁶ (ELLMANN, 1982, p. 169).

A religião, para Joyce, significava um peso difícil de se carregar. Ele compreende desde cedo que, abrindo mão de se professar cristão, está aceitando uma posição marginal na sociedade fundamentalmente religiosa na qual viverá até seus 22 anos. Nesse período, por volta de 1904, Joyce dará início a escrita de *Stephen Hero*, romance que permanece inacabado em sua ideia original, mas que serve como ponta de partida do *Portrait*. Seja em sua concepção original, seja naquela que veio a ser publicada em 1916, as questões religiosas que atormentam a personagem de Stephen Dedalus (grafado como Daedalus em *SH*) eram semelhantes àquelas que perseguiam Joyce, mesmo depois de adulto. Esse afastamento era apenas parcial, visto que seus efeitos permaneciam, tanto em Joyce quanto em Stephen. “Como muitos críticos apontam, sua educação religiosa, especialmente sua educação pelos jesuítas, continua a informar seu jeito de pensar”¹⁷ (RIQUELME, 2004, p. 110).

A forma com que tanto Joyce quanto Dedalus procuravam se opor a essas opressões políticas e religiosas está na importância que ambos atribuem à palavra. Embora mais tarde Joyce tenha sido constantemente criticado pelo seu exílio voluntário e pela sua dedicação a uma estética modernista que não se assemelhava àquela adotada em seus primeiros escritos, mais diretamente combativa, em verdade desde o início de sua carreira enquanto escritor o que ele procurava era ressignificar a palavra (NOLAN, 2002, p. XI). A compulsão com um uso criativo da linguagem era essencial para que Joyce conseguisse se desvencilhar de uma palavra que não pertencia a ele, mas àqueles que detinham o poder (HOWES, 2004, p. 255). “Para Joyce, a linguagem em si—o meio de sua arte—estava inescapavelmente estruturada pelo colonialismo, e ele repetidamente incorporava as complexidades do colonialismo e do nacionalismo em suas palavras particulares”¹⁸ (HOWES, 2004, p. 255).

16 Original: “Six years ago I left the Catholic Church, hating it most fervently. I found it impossible for me to remain in it on account of the impulses of my nature. I made secret war upon it when I was a student and declined to accept the positions it offered me. By doing this I made myself a beggar but I retained my pride. Now I make open war upon it by what I write and say and do. I cannot enter the social order except as a vagabond. I started to study medicine three times, law once, music once. A week ago I was arranging to go away as a traveling actor. I could put no energy into the plan because you kept pulling me by the elbow. The actual difficulties of my life are incredible but I despise them.” (ELLMANN, 1982, p. 169).

17 Original: “As many critics have pointed out, his religious upbringing, including especially his education by the Jesuits, continues to inform the way he thinks.” (RIQUELME, 2004, p. 110).

18 Original: “For Joyce, language itself – the medium of his art – was inescapably structured by colonialism and nationalism,

Esses elementos, políticos, religiosos e linguísticos, como três fantasmagorias, são a base das discussões que Joyce desenvolverá ao longo de seus livros. A partir das vozes de suas várias personagens, em uma polifonia de papéis sociais, perspectivas filosóficas e interesses individuais, Joyce é responsável por atribuir sempre um caráter estético às experiências de seu tempo. Entre as figuras capazes de expressar a complexidade desse período, destaca-se Stephen Dedalus. Nos três livros em que é protagonista, *Stephen Hero*, *A Portrait* e *Ulysses*, muito da leitura que Joyce fazia do mundo é narrado pelos olhos dessa personagem. Evitando um reduutivo caráter autobiográfico, Joyce constrói, a partir desse alter ego, uma extrapolação ficcional da própria realidade e da realidade da Irlanda. Esse olhar emprestado a Joyce por Dedalus é guiado, sobretudo, pelas suas epifanias, imagens curtas que funcionam como revelações cotidianas da experiência moderna.

2.1 Introdução às Epifanias

Em 1900, James Joyce, então com dezoito anos, inicia a produção de uma série de textos curtos, a que recusou chamar “poemas em prosa”, gênero amplamente difundido, do qual o escritor se afastava à procura de um novo método literário. Preferiu dar um nome que, em sua concepção, fosse mais significativo: chamou epifania, termo que procuro ressignificar, visto que anteriormente ele se relacionava principalmente a um caráter religioso ou místico:

A palavra “epifania”, de origem grega, “*epifaneia*” — derivada do verbo “*fainein*”, “trazer”, “vir à luz”, “revelar” — significa “aparição”, “revelação”, “manifestação” [...]. Em sua encarnação pré-helenística, o termo “epifania” significava, mais profana ou prosaicamente, a aparência externa de um corpo ou objeto” [...]. (TADEU, 2018, p. 113)

Encontrada apenas pelo artista que se mantivesse atento à experiência ao seu redor, “A epifania não significava para Joyce a manifestação da divindade, a aparição de Cristo aos Magos, embora seja essa uma metáfora útil para aquilo que tinha em mente”¹⁹ (ELLMANN, 1982, p. 83). A epifania joyceana também seria como uma revelação, mas uma revelação de características profanas. O local do qual o escritor irlandês parte à procura de suas epifanias não está na ordem do divino. Muito próximo daquele mesmo lugar que Benjamin elencou como propício à formulação de suas imagens dialéticas ou de suas investigações acerca das

and he consistently embedded the complexities of colonialism and nationalism in particular words” (HOWES, 2004, p. 255).

¹⁹ Original: “The epiphany did not mean for Joyce the manifestation of godhead, the showing forth of Christ to the Magi, although that is a useful metaphor for what he had in mind.” (ELLMANN, 1982, p. 83)

iluminações profanas, Joyce também compreendia que a experiência moderna cotidiana seria o espaço a ser escavado, em cujas ruínas, que soterraram as marcas da vida urbana, fossem revelados esses lampejos capazes de esclarecer elementos de um tempo que congregaria passado, presente e futuro, dialeticamente. Tanto as epifanias quanto as imagens dialéticas seriam caracterizadas por três momentos distintos: o momento da revelação, o momento do registro e o momento da comunicação.

Essa relação dialética do tempo, tanto em Joyce quanto em Benjamin, configura-se sobretudo por meio de um novo olhar lançado ao tempo em que se encontravam, lendo o presente não como um tempo vazio, mas como um “tempo de agora”. Tal qual as imagens dialéticas significavam para Benjamin o meio de se ler o mundo, também as epifanias seriam a forma que Joyce encontrou de registrar a quebra do *continuum* histórico, rompimento experienciado por ele, diante de um período de tantas mudanças políticas e sociais, com uma perspectiva que compreende “uma história não de origens, mas de devires e transformações, igualmente materiais e imateriais”²⁰ (JONES, 2011, p. 60). Como mais tarde viria a acontecer a Benjamin, relativo à sua teoria da imagem dialética, o conceito de epifania como pensado por Joyce também foi vastamente incompreendido pelos críticos, que identificavam como muito amplas as possibilidades que o escritor atribuía a mesma palavra, “que Joyce utiliza não apenas para designar as lascas da vida que ele meticulosamente preservou em forma de prosa e diálogo entre 1900-1903, mas também utilizando essa mesma palavra como uma metáfora, retirada dos mitos clássicos e cristãos, de revelação do espírito”²¹ (MAHAFFEY, 2004, p. 176-177).

O primeiro passo para compreender esse elemento na obra joyceana está na necessária distinção entre os dois usos desse mesmo termo, que “pode indicar tanto um texto incluído na coleção das quarenta Epifanias documentadas quanto um conceito abstrato, teórico, ligado à manifestação espiritual ou poética” (NATALI, 2018, p. 129). Apenas 40 Epifanias, das mais de 71 escritas por Joyce, não se perderam ao longo dos anos. *Epiphanies*, a organização desses textos, teve sua primeira publicação em 1956, sendo um dos responsáveis por tornar ainda mais evidente os pontos que o escritor buscava alinhar em seus romances e contos: “embora a brevidade e a seriedade das obras menores de Joyce sejam colocadas em oposição às maiores, o vínculo entre suas produções curtas e longas é muito mais próxima quando observada em

20 Original: “a history not of origins but of becomings and transformations, both material and immaterial” (JONES, 2011, p. 60).

21 Original: “which Joyce used not only to designate the slivers of life that he punctiliously preserved in prose and dialogue from 1900–1903, but also as a metaphor, drawn from classical and Christian myth, for the revelation of the spiritual” (MAHAFFEY, 2004, p. 176-177).

termos estruturais e temáticos”²² (MAHAFFEY, 2004, p. 172). Quando *Epiphanies* foi publicado, tornou-se clara a contribuição dessas pequenas peças nas construções de Joyce:

Dubliners, devemos dizer, é uma série de epifanias descrevendo os momentos aparentemente triviais, mas que em verdade são cruciais e reveladores, das vidas de diferentes personagens. Portrait pode ser visto como um tipo de epifania dele mesmo, Joyce, quando jovem; Ulysses é a epifania de Leopold Bloom. E Finnegans Wake pode ser visto como uma vasta ampliação da mesma visão, claramente inconcebível ao jovem Joyce²³ (SPENCER apud NATALI, 2011, p. 5).

Epiphanies ressignificou os estudos joyceanos, sobretudo no campo da crítica genética, que pôde ampliar os conhecimentos acerca do método de trabalho do escritor, principalmente na construção estética da personagem de Stephen Dedalus. *Epiphanies* reconfigura a leitura de toda a obra de Joyce, mas, para seu primeiro romance, mantido inacabado em sua formulação inicial, a publicação das Epifanias trouxe uma nova perspectiva crítica e acadêmica. Joyce tentou queimar o manuscrito de *Stephen Hero* e foi Nora Barnacle, sua esposa, quem resgatou algumas folhas jogadas na lareira. O manuscrito, organizado e publicado em 1944, três anos depois da morte de Joyce, registra 17 usos das Epifanias. Nesse romance, o irlandês amplia o contexto dos diálogos e cenas que registrou em *Epiphanies*, divididos em duas estruturas, uma narrativa e uma dramática:

Narrativa: Epifania 31:

Aqui estamos reunidos, viandantes: aqui estamos alojados, em meio a intrincadas ruas, pela noite e pelo silêncio estreitamente cobertas. Na amizade repousamos juntos, satisfeitos, não lembrando mais o desvio dos caminhos pelos quais chegamos. O que se move sobre mim desde a escuridão, sutil e murmurante como uma enxurrada, apaixonado e feroz com um movimento indecente dos quadris? O que salta de mim, gritando em resposta, como uma águia a outra lá no alto, gritando para vencer, gritando por causa de um iníquo abandono? (JOYCE, 2018, p. 77).

Dramática: Epifania 1

[Bray: na sala da casa em Martello Terrace]

Sr. Vance—(chega com uma vara)... Oh, a senhora entende, ele tem que pedir desculpas, sra. Joyce.

Sra. Joyce—Oh sim... Ouviu isso, Jim?

Sr. Vance- Senão – se ele não se desculpar – as águias vêm tirar os olhos dele fora.

Sra. Joyce—Oh, mas tenho certeza de que ele vai se desculpar.

Joyce—(embaixo da mesa, para si mesmo)

—Os olhos dele fora

Agora

Agora

22 Original: “Although the brevity and earnestness of Joyce’s minor pieces put them in opposition to the major ones, the relationship between the shorter and longer productions is much closer when viewed in structural and thematic terms” (MAHAFFEY, 2004, p. 172).

23 Original: “Dubliners, we may say, is a series of epiphanies describing apparently trivial but actually crucial and revealing moments in the lives of different characters. The Portrait may be seen as a kind of epiphany [...] of Joyce himself as a young man; Ulysses [...] is the epiphany of Leopold Bloom [...]. And Finnegans Wake may be seen as a vast enlargement, of course unconceived by Joyce as a young man, of the same view” (SPENCER apud NATALI, 2011, p. 5).

Os olhos dele fora.
 Agora
 Os olhos dele fora
 Os olhos dele fora
 Agora (JOYCE, 2018, p. 9).

Essas duas formas de construção das Epifanias, mesmo quando reformuladas nos romances, mantiveram um caráter que as destacava no texto. Rompendo, cada uma a seu modo, com o fluxo comum da narrativa, mesmo sem marcas que expressassem isso explicitamente, as duas possibilidades de registro

[...] correspondem, em muitos aspectos, as duas facetas da definição de Stephen Daedalus em *SH*. De um lado, a mente do escritor é mais importante. Essas Epifanias, que podem ser chamadas de narrativas (embora possa ser necessário chamar de lírico) apresentam em sua maioria as “fases memoráveis” da mente de Joyce como ele observa, lembra ou sonha. As Epifanias do segundo tipo, que podem ser chamadas de dramáticas, dispensam o narrador e focam mais na “vulgaridade do discurso ou do gesto”²⁴ (SCHOLES; KAIN, 1965, p. 3).

Esses espaços de revelação, um quase onírico e o outro completamente mundano, apontam para a ligação de Joyce com a experiência cotidiana, sem perder de vista o papel do sonho na construção de um possível despertar. Esses dois contrapontos são essenciais para o escritor na tentativa de evitar uma perspectiva única (MAHAFFEY, 2004, p. 173). Ainda que chegando, ao menos em seus primeiros escritos, a uma conclusão que alçava suas personagens a figuras heroicas, como sugere o título de seu primeiro romance, *Daedalus*, alter ego, projeção e personagem, não é um herói aos moldes clássicos, mas alguém que, mesmo bastante jovem, dedicava-se a procurar, fosse nos livros, fosse no contato com as outras pessoas, uma forma de enxergar o mundo que pudesse conduzi-lo a essas experiências reveladoras.

Será a partir da conjunção de duas situações, uma completamente banal e outra totalmente intelectualizada, que *Daedalus*, em *Stephen Hero*, formula a única definição que Joyce oferece em seus livros para o conceito de epifania: “Para ele, epifania significava uma súbita manifestação espiritual, fosse na vulgaridade de uma fala ou de um gesto ou na memória da própria mente” (JOYCE, 2012a, p. 171). De um lado, os fragmentos que apreendeu de uma conversa banal, presenciada enquanto caminhava pelas ruas de Dublin; do outro, as teorias do belo formuladas por Tomás de Aquino, fundamentadas nas noções de integridade, simetria e

24 Original: “[The Epiphanies which have been preserved fall readily into two classes, which] correspond, in many respects, to the two facets of Stephen Daedalus’ definition in *SH*. In one kind the mind of the writer is most important. These Epiphanies, which may be called narrative (though a case might be made for calling some of them lyric) present for the most part “memorable phases” of Joyce’s mind as he observes, reminisces, or dreams. The Epiphanies of the second kind, which may be called dramatic, dispense with the narrator and focus more on “vulgarity of speech or of gesture.” (SCHOLES; KAIN, 1965, p. 3).

claridade. São desses dois lugares que a formulação de Daedalus parte, enquanto tenta explicá-la ao amigo Cranly:

— Para apreender o objeto, a mente divide o universo em duas partes: o objeto e o vazio que não é o objeto. Para apreendê-lo é preciso isolá-lo de tudo o mais: e então se percebe que se trata de algo integral, que é uma coisa. É possível reconhecer a integridade do objeto.

[...]

— Esse é o primeiro atributo do belo: aparece declarado numa síntese simples e súbita produzida pela faculdade da percepção. E então? Então, a análise. A mente [...] perpassa cada fenda da estrutura.

[...] — Agora vamos ao terceiro atributo. Durante muito tempo eu não entendi o que Aquino queria dizer. Ele emprega o termo figurativo (algo raro da parte dele) mas hoje compreendo. Claritas é quidditas. Depois da análise que identifica o segundo atributo, a mente realiza a única síntese possível e descobre o terceiro atributo. Esse é o momento que chamo de epifania. [...] A alma do objeto, a sua essência, salta-nos aos olhos, separando-se dos paramentos da aparência. A alma do objeto mais comum, cuja estrutura seja assim ajustada, há de parecer radiante. O objeto atinge sua epifania. (JOYCE, 2012a, p. 172).

Quando Joyce marca que Daedalus só havia passado a entender Aquino naquele instante, o escritor revela que foi na profanidade das coisas que seu herói encontrou uma iluminação estética. Ainda que em um plano mais individual, esse se torna o “agora da conhecibilidade” da personagem, momento em que ele pode ler um texto do mundo até então ilegível. As Epifanias permitem a Stephen lidar com a realidade por meio das contradições, a um passo do dialético. Ele aplica à vida um realismo gritante e uma experiência visionária (RIQUELME, 2004, p. 115), que, incapaz de fazê-lo despertar no que restou do manuscrito de *Stephen Hero*, em *A Portrait* é a base de seu rompimento com as fantasmagorias. Desperto, o Dedalus de *Portrait* declara:

— [...] Eu não vou servir àquilo em que não acredito mais, possa essa coisa se dizer minha casa, minha pátria ou minha Igreja: e eu vou tentar me expressar em algum modo de vida ou de arte com a liberdade que eu conseguir e com a plenitude que eu conseguir, usando em minha defesa as únicas armas que eu me permito usar — silêncio, exílio e astúcia. (JOYCE, 2016, p. 301).

2.2 A *flânerie* em James Joyce

Stephen Dedalus, durante sua formação como artista, demonstra especial interesse pelo oculto. Como se lê na epígrafe do *Portrait*, “*Et ignotas animmum dimittit in artes* [E ele voltou seu espírito para artes desconhecidas]” (JOYCE, 2016, p. 17), frase retirada das *Metamorfoses* de Ovídio, havia sempre algo de recôndito na apreciação estética do jovem Dedalus, sobretudo com o fascínio suscitado pelos contos místicos de W. B. Yeats. Na arte e fora dela, a personagem

de Joyce preferia a companhia dos “outlaws” (foras da lei), como os adjetivou em *Stephen Hero*. Estes, possuidores de uma sabedoria secreta, mantinham-se distantes das convenções culturais irlandesas (RIQUELME, 2004, p. 112). Quando Joyce afirmava desde cedo que seu objetivo literário era, sobretudo, apresentar Dublin para o mundo, ele não estava fazendo referência apenas aos espaços mais conhecidos da cidade, nem mesmo somente às pessoas ilustres e suas artes elevadas: queria unir a esses elementos, considerados de maior importância, a experiência do pequeno cidadão, do trabalhador, do artista ainda em desenvolvimento:

Apresentar Dublin significava apresentá-la como uma cidade emergente, completa, com jornais, trens, luzes elétricas, publicidades, bares, escritórios, e o tipo de vida doméstica moderna que tentasse ser como um oásis de calma em meio da agitada vida do centro urbano. A cidade em si serviria como uma fonte de satisfação e desapontamento, compensação ou depravação²⁵ (LEONARD, 2004, p. 99).

Essas fissuras permitiriam ver uma cidade justaposta a outra. Mutuamente soterradas. O caos urbano revelando e escondendo a beleza. A beleza escondendo o caos. Se o *flâneur* seria aquele que, em meio à multidão, buscava “ver o mundo, estar no centro do mundo, e ficar escondido do mundo” (BENJAMIN, 2007, p. 487 [M14a]), o herói de Joyce procura na cidade o possível gesto do banal, necessário para atingir suas epifanias.

O interesse pela cidade instiga as personagens de Joyce a vagarem por suas “ruas, vielas e praças abandonadas”, espaços clássicos da *flânerie*, aos quais o escritor irlandês acrescenta, enfatizando, os bares decadentes, os bordéis e os cemitérios. Esses lugares muito se assemelhavam àqueles que Benjamin mais tarde passa a identificar como propícios da construção de uma fisiognomia da modernidade: “Construir a cidade topograficamente [...] a partir de seus cemitérios e bordéis, [...] assim como antigamente ela se definia por suas igrejas e seus mercados” (BENJAMIN, 2007, p. 122 [C 1, 8]). Diferente da *flânerie* baudelairiana e das investigações fisiognômicas de Benjamin, porém, a literatura de Joyce, conforme esta vai se tornando mais cética, não apresenta muitas moradas do sonho. Nada de “passagens, jardins de inverno, panoramas, fábricas, museus de cera, cassinos, estações ferroviárias” (BENJAMIN, 2007, p. 449 [L 1, 3]); o espaço da *flânerie* joyceana é a rua. Dublin não é tão grande quanto Paris, é preciso apontar. O *flâneur* parisiense, que precisou afastar-se das ruas, migrando suas andanças principalmente para as passagens, procurava nesses espaços a segurança que

25 Original: “To present Dublin is to present an emerging city, complete with newspapers, trams, electric lights, advertising, music halls, pubs, offices, and the kind of modern home life that attempts to serve as an oasis of calm in the jostling life of an urban centre. The city itself can serve as a source of exhilaration or disappointment, compensation, or deprivation” (LEONARD, 2004, p. 99)

permitisse a manutenção de suas atividades. O *flâneur* dublinense, retratado em Joyce, faz uso dos lugares fechados apenas quando está à procura de uma sensação específica, mas seu espaço é mesmo a rua. Em *Stephen Hero*, Daedalus está frequentemente perambulando, atento às contradições sociais de seu país. A narração desses episódios de *flânerie* apresenta a sensibilidade do protagonista para captar o espírito de sua época:

Quase todos os dias Stephen perambulava pelos bairros pobres observando a vida sórdida dos habitantes. Lia todas as baladas afixadas nas vitrines empoeiradas de Liberties. Lia marcas e preços rabiscados a lápis azul do lado de fora das tabacarias esquálidas, cujas vitrines eram enfeitadas com jornais que só publicavam casos de polícia. [...] Enquanto caminhava devagar pelo labirinto de ruas pobres, retribuía com orgulho os olhares estupefatos e observava de soslaio os corpulentos torsos de vaca dos policiais que se viravam lentamente para ele depois que ele passava. Essas perambulações enchiam-no de uma raiva profunda e sempre que encontrava um padre robusto, de batina preta, fazendo uma aprazível ronda por aqueles bairros superpovoados de fiéis servis, ele amaldiçoava a farsa do catolicismo irlandês [...]. (JOYCE, 2012a, p. 117).

Há nesses elementos uma diferença entre essa *flânerie* e aquela pensada por Baudelaire. O *flâneur* baudelairiano é um sujeito desenraizado, como pontua Benjamin nas *Passagens*. Essa relação, no entanto, não é tão simples na obra de Joyce. Suas personagens precisam constantemente lutar contra as próprias raízes, afastando de si qualquer imagem de origem ou elo que as mantenham reféns. Para eles, são grilhões o estado, a religião e a família, que serviriam tão-somente para aprisionar um espírito que se quer livre. Até que não lhes reste mais nada, essa luta não cessa: Dedalus, durante a juventude, deseja se desvencilhar de toda e qualquer imagem coletiva. Esse movimento significava para ele, durante seus primeiros anos de formação, um motivo de alegria: “Estava só. Despercebido, feliz e perto do coração selvagem da vida. Estava só e era jovem e disposto e de coração selvagem [...]” (JOYCE, 2016, p. 208). Esse sentimento positivo em relação à solidão apresenta-se como resposta à tentativa de desvincular-se do anonimato das massas, do povo desenraizado que não pode pertencer a lugar algum. Quando adulto, porém, vê-se completamente esvaziado de propósito. No começo do *Ulysses*, esta é a situação em que se encontra Dedalus: a mãe está morta e o pai o relega. Culturalmente sem pátria, vê-se inapto a fixar morada em qualquer lugar que seja. De formação jesuíta, não pode sentir, diante da religião, senão os mesmos medos e desprezos de quando era criança, mesmo tendo mais de 20 anos.

O *flâneur* de Baudelaire era o fisiognomista nato dos sonhos coletivos. Sentindo-se confortável em meio à embriaguez criada pelas fantasmagorias e fabricada pelos operários. Para ele, as *Passagens* funcionam como os sonhos (BENJAMIN, 2007, p. 450 [L 1 a, 1]). O *flâneur* de Joyce sente um desconforto em meio à *flânerie*. Ele não quer se perder na multidão, e, sim,

nutrir-se dela, de forma anamnésica, para encontrar uma lembrança de uma experiência comunicável. Essa conexão, porém, é conflituosa diante das ilusões geradas pelas instituições religiosas, pelas disparidades sociais e pelos silenciamentos constantes de que acaba sendo testemunha. Desde Baudelaire, o *flâneur* experimentava esses momentos incômodos, propiciadores de desesperança e angústia, sentindo, concomitantemente, desejo e medo por aquilo que se revela (MAHAFFEY, 2004, p. 179). Em suas caminhadas, constantemente Dedalus, no *Portrait*, acaba por encarar seus temores, como na cena a seguir:

De dia e de noite andava entre as imagens distorcidas do mundo exterior. Uma figura que de dia lhe parecera acanhada e inocente se aproximava dele à noite através das trevas serpenteantes do sono, rosto transfigurado por uma astúcia lúbrica, olhos reluzentes de uma alegria bestial. Só o amanhecer o torturava com sua vaga memória de negras rebeliões orgiásticas, sua aguda e humilhante sensação de transgressão. Ele retomou sua errância. (JOYCE, 2016, p. 126).

O *flâneur* de Joyce, como um “caleidoscópio dotado de consciência”, é um indivíduo intelectualizado. Tanto Joyce quanto Benjamin fixam a atenção do *flâneur* na cidade modernidade, com suas figuras e o número crescente da população urbana, no exato momento do surgimento das massas (DUFFY; BOSCAGLI, 2011, p. 18). Em seus livros, Joyce busca discutir os impactos dessa cultura de massa na formação dos destroços de “uma vida cotidiana composta por compras, anúncios, entretenimento de massa, pôsteres, moda, espetáculo, notícias e as informações que nos bombardeiam em múltiplas origens públicas”²⁶ (WICKE, 2004, p. 235).

O *flâneur*, em Joyce e em Benjamin, seria uma personificação das contradições do capitalismo. Enquanto se mantivesse preso à imagem que fazia de si mesmo como um comprador, como quem vai para olhar sem ser olhado, o *flâneur* não poderia ser mais do que mais uma mercadoria (MCGEE, 2011, p. 124). As imagens dialéticas para Benjamin e as Epifanias representam uma possibilidade de despertar desse lugar ilusório. Há uma modificação na perspectiva epifânica de Daedalus e Dedalus: se para o primeiro, protagonista de *Stephen Hero*, a epifania era uma manifestação espiritual através do mundo material; para o segundo, no *Portrait*, será no raro balanço entre espírito e matéria, imaginação e observação, que algo poderá ser revelado. Dedalus, nessa perspectiva, é bem mais dialético que sua versão anterior, que, pensando a partir das categorias imagéticas benjaminianas, estaria ainda muito vinculado às experiências do sonho. A imagem onírica atingida pelas personagens está muito próxima

²⁶ Original: “[...] an everyday life comprised of shopping, ads, mass entertainment, posters, fashion, spectacle, news, and the information bombarding us from multiple public sources” (WICKE, 2004, p. 235)

desse despertar dialético, alcançado pela memória.

2.3 A memória como instância das Epifanias

Segundo a definição formulada por Daedalus em *Stephen Hero*, as epifanias poderiam se manifestar em três instâncias: uma na revelação espiritual, a outra na relação entre a vulgaridade do gesto ou da palavra e, partindo de uma terceira fonte, manifestando-se “na memória da própria mente” (JOYCE, 2012a, p. 171). Essas três vias de acesso ao epifânico são de igual importância para a estética de Joyce. No entanto, a terceira recebe uma atenção bastante desigual nos estudos da obra do autor quando comparada às primeiras: a valoração recebida pelas manifestações espirituais ou vulgares costuma nublar o olhar voltado ao papel da memória na formulação narrativa do escritor. Como em Proust, também nas obras de Joyce não eram fixadas as margens que separariam as suas memórias daquelas experimentadas pelas suas criações (RIQUELME, 2004, p. 108). Na ficção desses dois escritores, não havia o ensejo de descrever a vida somente nos aspectos possíveis de serem lembrados, dados como certos. Para ambos, era preferível apresentar os momentos tal como eles eram rememorados pelas personagens, não como verdades absolutas, mas como diferentes perspectivas de leitura da modernidade, com suas contradições e falhas.

As estéticas de Joyce e Proust permitiriam entrever as idiossincrasias geradas pelo distanciamento entre o tempo do ocorrido e o tempo da rememoração: as incongruências, as lacunas, os silêncios e as alterações, que aparecem nas memórias voluntárias e involuntárias das personagens joyceanas, são muito próximas daquelas narradas por Marcel, no longo romance de Proust. Adotar a instabilidade da memória para a construção narrativa revela que, assim como Benjamin escreveu sobre o *Em busca do tempo perdido*, também obras como *Portrait* e *Ulysses* seriam “sobre o esquecimento”, mais até do que livros sobre a memória. Joyce, Proust e Benjamin estariam dispostos a apresentar “não ‘uma vida como ela de fato foi’, inclusive, não a vida recordada, mas a vida tal como ela havia sido ‘esquecida’” (BUCKMORSS, 2002, p. 66).

Em Joyce, boa parte desse esquecimento seria proposital. As memórias involuntárias são configuradas, em sua obra, majoritariamente na forma de incessantes e indesejados retornos dos eventos traumáticos das personagens. Procurando soterrar essas lembranças dolorosas, no embate com uma experiência do choque, os protagonistas joyceanos, principalmente os mais jovens, como Dedalus, buscam recalcar aquilo que tanto lhes incomoda. Almejando romper

com as fantasmagorias criadas pelas forças familiares, religiosas e políticas, as alterações que esses indivíduos atormentados tentam imputar às memórias são frustradas pelo contato diário com imagens que trazem à tona a realidade de suas vidas. Joyce descreve as experiências dos cidadãos dublinenses como perturbações criadas pela memória ou pelos desejos fúteis da modernidade (NOLAN, 2002, p. 30). Quando Stephen Dedalus, ao fim do segundo episódio do *Ulysses*, afirma: “— A história [...] é um pesadelo de que eu estou tentando acordar” (JOYCE, 2012b, p. 137), está ele se referindo à história de seu país, com seus heróis e vilões, com suas poucas vitórias e múltiplas derrotas, ou à sua história pessoal? Em Joyce, é provável que a resposta seja sempre os dois casos. A memória em sua obra é cultural e histórica, reconhecendo igualmente “a memória cultural do mito e as realidades históricas da vida contemporânea, bem como o processo pelo qual essas realidades surgiram”²⁷ (RIQUELME, 2004, p. 109).

Em um momento anterior, no mesmo segundo capítulo do *Ulysses*, Dedalus, ao lecionar história romana aos seus alunos, chega à conclusão de que “Para eles também a história era uma estória como outra qualquer repisada demais na memória, sua terra, uma loja de penhores” (JOYCE, 2012b, p. 125). Todo evento histórico seria também um evento individual. O acontecimento diário, pequeno, teria tanta importância na construção da sociedade quanto o grande episódio, lendo o mundo como se afirmasse o mesmo que Benjamin ao dizer que “nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história” (BENJAMIN, 2012a, 242). O que Joyce faz a partir de personagens comuns como Dedalus e Bloom é denunciar que a resposta da coletividade diante de qualquer possibilidade de melhora social era sempre a crença infinita depositada no progresso do consumo, na força da religião, no alicerce supostamente sólido da família. “O coletivo procura tanto superar quanto transfigurar as imperfeições do produto social, bem como as deficiências da ordem social de produção” (BENJAMIN, 2007, p. 41). A partir de sua perspectiva cética, contrapondo esse otimismo nas instituições, “Joyce nos questiona se seria ‘progresso’ fundar o estado sob uma política interpretada como teologia e uma história interpretada como um drama”²⁸ (NOLAN, 2002, p. 20). Como narra uma anedota, à pergunta do que teria feito ele durante de Grande Guerra (1914-1918), Joyce teria respondido: “Eu escrevi o *Ulysses*. E você?” (KIBERD, 2012b, p. 13). Se na superfície, a resposta do escritor parece revelar um isolamento estético que o manteria alheio

27 Original: “It is also cultural and historical. Joyce’s writings recognize equally the cultural memory of myth and the historical realities of contemporary life, as well as the process by which those present realities have come into being.” (RIQUELME, 2004, p. 109).

28 Original: “Joyce [...] asks us to consider whether it is ‘progress’ to found a state on a politics construed as a theology and a history construed as a drama (NOLAN, 2002, p. 20).

aos desmandos das forças opressoras, essa não é a leitura que o contato mais aprofundado com sua obra é capaz de revelar. Os campos de batalha nos quais Joyce travava sua luta eram outros que não aqueles do embate direto com quem se mantinha incólume a qualquer golpe de tão pouca eficácia. Com uma força paramilitar e civil, como poderia a Irlanda vencer o poderio do imperialismo britânico? Joyce evitava a todo custo o uso “dessas palavras grandes [...] que nos deixam tão infelizes” (JOYCE, 2012b, p. 133), como justiça, guerra, nação, estado, família, que se esfacelavam no cotidiano. Este, sim, passível de ser alterado.

A relação conflituosa das personagens com suas memórias é revolvida ou no íntimo de seus isolamentos ou no diálogo com pessoas muito próximas. As vitórias contra as grandes potências que impelem à fantasmagoria eram vitórias apenas mentais, personalizadas. Yeats teria dito a partir dessa característica que Joyce possuía “uma mente heróica” (KIBERD, 2012b, p. 31), não como se a seguir à risca o arquétipo clássico, mas como se precisasse desse molde ainda que fosse para transbordá-lo, subvertendo por meio de paródias as imagens arcaicas que continuavam a guiar a sociedade em que vivia. Joyce apresentava seus heróis como homens do cotidiano. Trazia para o nível da rua as odisséias de seus caracteres. Transformava a epopeia em sátira, mas não satirizava a figura heroica: suas personagens continuavam a lutar constantemente contra forças que lhes eram superiores. Essas figuras refletem a afirmação de Benjamin (1989, p. 73): “O herói é o verdadeiro objeto da modernidade. Isso significa que, para viver a modernidade, é preciso uma constituição heróica”. O escritor, também desejando a independência irlandesa, opunha-se à alternativa belicosa, trajetória que se preocupava menos com os seus mortos e mais com a transformação destes em heróis nacionais. No âmbito moral da literatura joyceana, a resposta a ser dada não seria a mais simples, mas a mais efetiva.

Joyce, contudo, não era ingênuo de acreditar que essencialmente o sujeito estava livre dos seus impulsos violentos. Suas personagens eram constantemente atravessadas por reações instintivas. Precisavam reafirmar para si a racionalidade, como se sem essa memória do que realmente os constituíam, pudessem se ver entregues à selvageria:

Ultimamente o monstro em Stephen vinha se comportando mal e à mínima provocação mostrava-se pronto para fazer verter sangue. Quase todo incidente rotineiro servia de estopim e o intelecto experimentava grande dificuldade para mantê-lo na linha. (JOYCE, 2012a, p. 22).

Essa tentativa de empregar o racional como resposta advém da compreensão de Joyce do papel do intelectual nesse contexto tão desnordeado. Oferecer uma via pacífica, que fosse mesmo capaz de extinguir a violência inútil, institucionalizada, serviria para expor que os movimentos ultranacionalistas, as ações beligerantes de ambos os lados, o consumo

desenfreado e a crença total na religião buscavam criar um ideal de memória coletiva que não teria outro propósito que não fosse mover as pessoas ou para as massas inertes e mudas, ou para a morte, a ser heroicizada.

Nas obras de Joyce, a maioria dos diálogos é formada mais como monólogos sobrepostos. Na polifonia de alguns episódios do *Portrait* e do *Ulysses*, as vozes, quando não sendo completamente indiferentes às outras, se exaltam e buscam ter razão mesmo sem uma argumentação coerente. Reveladoras, portanto, da dificuldade das personagens em sintetizar em forma de linguagem as leituras desse período em que estão inseridos, incapazes, por vezes, como outra marca da modernidade, de voltarem o olhar para fora de si mesmos, em direção aos outros. Daedalus e Dedalus, em *Stephen Hero* e no *Portrait*, enxergam na estética epifânica a possibilidade de criar essa síntese. “Enquanto a epifania parece transpor o sujeito e o objeto para um estado de verdade absoluta, o estilo desses textos insere essa revelação em formas de hesitação e confusão”²⁹ (NATALI, 2008, p. 32), sendo justamente essa oscilação que, desestabilizando as estruturas vigentes, traria uma potência do despertar. Nas Epifanias, muito do significado do texto será encontrado apenas naquilo que ele diz marcadamente por suas palavras, sendo também importantes as supressões, as reticências e as lacunas. Preenchidos por pontuações não-convencionais ou pelo branco total, os espaços vazios do texto refletem uma forma de mimetizar o silenciamento de quem não saberia ainda como responder àquilo que a modernidade os fizera questionar.

Por meio de uma fala por vezes desconexa, quase ininteligível, em que são registrados os lapsos da linguagem e da memória, as Epifanias privilegiam as marcas desse silêncio que rompe com o fluxo de um texto cotidiano, verborrágico, mas, que sem a necessária consciência, não possuiria a força mobilizadora. Em *Stephen Hero*, Daedalus considera que “as pessoas pareciam ignorar o valor dos vocábulos que empregavam de modo tão superficial” (JOYCE, 2012a, p. 20). Essa inércia não seria possível na experiência epifânica. O estado de alerta provocado pelas epifanias faria com que aqueles que tivessem essa “iluminação profana” fossem capazes de compreender tanto as potências das próprias palavras, quanto dos espaços entre essas palavras. Em *Epiphanies*, a pontuação é fulcral nos efeitos de sentido. Nos textos dramáticos, somam-se a esses aspectos gráficos as instruções entre parênteses que funcionam como rubricas:

Epifania 19
[Dublin: em casa na Glengariff Parade; fim da tarde]

²⁹ Original: “mentre l’epifania sembra trasporre il soggetto e l’oggetto in uno stato di verità assoluta, lo stile degli sketches immerge questa rivelazione in forme di esitazione e confusione.” (NATALI, 2008, p. 32).

Sra. Joyce—(toda vermelha, tremendo, aparece na porta da sala). . .Jim!
 Joyce—(ao piano). . .Sim?
 Sra. Joyce—Você sabe alguma coisa sobre o corpo?. . .Que devo fazer?. . .Tem um pus escorrendo do buraco da barriga do Georgie. . . . Você alguma vez ouviu falar de algo parecido?
 Joyce—(surpreso). . .Não sei. . . .
 Sra. Joyce—Devo mandar buscar o doutor, você acha?
 Joyce—Não sei.Que buraco?
 Sra. Joyce—(impaciente). . .O buraco que todos nós temos. aqui (aponta)
 Joyce—(levanta-se) (JOYCE, 2018, p. 49).

Essa Epifania narra os primeiros sintomas da doença que levaria Georgie, um garoto de 14 anos, irmão de James, a óbito, em 4 de maio de 1902. Nesse período, Joyce já registrava as Epifanias em seus cadernos, como se elas fizessem parte de uma experiência diária. A cena, como inserida em *Epiphanies*, é crua. Em *Stephen Hero*, ela ganha traços mais poéticos, permitindo até que Joyce alterasse o nome e o gênero da personagem: Stephen Daedalus perde uma irmãzinha, Isabel, e não um irmãozinho. Como narrado em *Stephen Hero*, o protagonista está sentado diante do piano, procurando compor. Sua cabeça, porém, incapaz de seguir com a criação musical, só consegue pensar na “sombra da decomposição, decomposição das folhas e flores, decomposição da esperança”, como se uma nuvem aterradora fosse posta sobre seus olhos, como se houvesse nessa situação um caráter premonitório. A mãe de Stephen adentra a sala e interpela o filho com as mesmas receosas perguntas da Epifania 19. Joyce, quebra de forma igualmente abrupta a continuação da história. Na Epifania seguinte, Georgie já está morto. No capítulo seguinte de *Stephen Hero*, Isabel resiste apenas até receber a santa unção e morre, diante dos olhos do irmão. Joyce, portanto, altera a relação desse episódio ao longo dos diferentes textos de sua obra.

Na Epifania 19, a morte de seu irmão é construída como se fizesse parte de uma encenação da experiência, mas, com os silêncios marcados pela pontuação e pelas rubricas, o foco está no sentimento a ser registrado. Em *Stephen Hero*, por sua vez, com o narrador em terceira pessoa e com os pensamentos premonitórios do protagonista, a estética do texto faz com que a linguagem pareça sobrepor-se às sensações dessa personagem. No *Portrait*, sequer há a morte de um dos irmãos de Dedalus. Revelariam essas mudanças diferentes tentativas do escritor de recalcar essa memória traumática? Sem separar os eventos grandes dos pequenos, essa morte, na obra de Joyce, é responsável por romper com uma certa ingenuidade das figuras, do criador e de sua criatura. Tanto Joyce quanto Daedalus tornam-se seres mais isolados após a perda familiar (RIQUELME, 2004, p. 112). Na experiência de Dedalus, no entanto, essa mudança causada pela morte é adiada até depois do fim do *Portrait*. Ele acaba esse romance como um sujeito esperançoso de sua arte. Sua teoria estética parece bem fundamentada. Ele

viaja a Paris a fim de desenvolver-se ainda mais enquanto artista. Quando retorna à Irlanda, é apenas para encontrar a mãe, moribunda, a suplicar inutilmente que o filho rezasse uma última vez junto dela. A recusa de Dedalus o atormentará por todo o livro. Esse é o ponto de ruptura da personagem, em que o jovem artista adota uma atitude descrente diante de tudo e de todos. Mesmo nas Epifanias ele não seria mais capaz de ver as potências de outrora. Pensa, no terceiro episódio do *Ulysses*:

Eu era novo. Você fazia reverências pra tua imagem no espelho, um passo à frente para aplaudir compenetrado, rosto marcante. Viva o idiota desgraçado! Vivaa! Ninguém viu: não conte a ninguém. Livros que você ia escrever com letras como títulos. Você já leu o F dele? Li, sim, mas prefiro o Q. É, mas o W é maravilhoso. Ah é, o W. Lembra das tuas epifanias em folhas ovais verdes, profundamente profundas, cópias a serem enviadas caso você morresse a todas as grandes bibliotecas do mundo, inclusive Alexandria? Alguém as leria lá depois de uns meros milhares de anos, um mahamanvantara. À la Píco della Mirandola. Deveras, lembra muito uma baleia. Quando se leem essas estranhas páginas de alguém que há muito se foi sente-se como se se sentisse uma unidade se formar entre si e esse outro ser que um dia se... (JOYCE, 2012b, p. 145-146).

Se até esse momento, são acompanhados os esforços de Dedalus à procura de uma voz que lhe fosse própria, depois da morte da mãe, a memória tormentosa de sua recusa a fingir-se devoto faz com que ele questione seu próprio caráter enquanto filho e sua capacidade enquanto ficcionista. Ao fim das cinco partes do *Portrait*, “Joyce usa uma linguagem elevada para sugerir que Stephen atingiu uma iluminação e uma intensidade momentâneas a partir de uma experiência transformadora” (RIQUELME, 2004, p. 116), mas, no *Ulysses*, Dedalus volta a ser uma criança, órfã, que perambula durante um dia todo como se para esquecer do que fizera à mãe. Não acredita mais no papel epifânico da *flânerie*. Não mais se vê capaz de comunicar as descobertas a que chegava. Ele vê sua arte se dispersando pela vida, incapaz de perceber que a força de seus textos está justamente na fragmentação estética, de uma montagem literária que reflete o mosaico desconjuntado da modernidade. Diante dessa descrença da personagem, Joyce atribui ao leitor o papel de encontrar, nas vivências (*Erlebnis*) de Dedalus, momentos individuais e intransferíveis, a potência comunicativa. Naquilo que Joyce apresenta de desmontado, explodido, ele convida o leitor a reorganizar as cenas, até que este chegue a um “conhecimento ainda-não consciente do ocorrido”: as memórias de uma personagem, de uma cidade e de um país podem ser a memória de todos.

3. Análise das imagens da modernidade em *Epifanias*, *Rua de mão única* e *Infância berlinense*

Tanto na leitura de *Epiphanies* e *Stephen Hero*, de James Joyce, quanto diante dos livros *Rua de mão única* e *Infância berlinense: 1900*, de Walter Benjamin, o processo mais imediato de análise estabelece-se a partir das aproximações entre esses textos e aqueles pelos quais ambos os escritores se tornaram imprescindíveis para a compreensão do pensamento do século XX. Há duas justificativas para esse primeiro movimento realizar-se no plano da comparação: as epifanias joyceanas estão presentes, com maior ou menor grau de modificação, em seus célebres *Ulysses* e *Um Retrato do artista quando jovem* (que substituiu *Stephen Hero* como primeiro romance do autor); os dois livros de Benjamin, por outro lado, encontram-se mais próximos aos seus demais escritos por características não necessariamente textuais, mas temáticas: as novas configurações do urbano, a memória proustiana, a perda da comunicabilidade, o papel do passado e a importância da infância, questões essas centrais em sua produção ensaística, são apresentadas por Benjamin com uma outra perspectiva, mais confessional, fragmentada, em um caráter mais próximo da literatura e menos da filosofia. Esses quatro livros, *Rua de mão única*, *Infância berlinense* e, principalmente, *Epiphanies* e *Stephen Hero* são privilegiados em pesquisas que se propõem a identificar essas proximidades, temáticas e textuais, desconsiderando, por vezes, as idiossincrasias e as potencialidades que esses escritos apresentam como obras singulares e independentes. A análise presente neste capítulo adota também como horizonte as obras correlatas, mas objetiva observar, sobretudo, as características dos quatro livros, estabelecendo as comparações dentro do próprio *corpus*.

Publicado em 1928, *Rua de mão única* é formado por cerca de sessenta textos curtos, tratando de diferentes temáticas, a partir do uso de gêneros e estilos igualmente diversificados. Muitas dessas peças em prosa possuem um caráter aforístico, com espaço para registrar sonhos, memórias, piadas e práticas da *flânerie*. Benjamin, nesse livro, reflete sobre a cidade e as relações sociais nela estabelecidas, escrevendo sobre o intercâmbio entre mercadoria e comprador, entre quem detém o poder e quem está subordinado a forças alienantes. Esses elementos seriam a base dos estudos para o *Projeto das Passagens*. A mais explícita particularidade de *Rua de mão única* está vinculada à adoção de uma primeira pessoa do discurso, a qual se opunha, anteriormente, como ao afirmar: “Se eu escrevo melhor alemão que a maior parte dos escritores da minha geração, devo-o, em grande parte, à observância [...] de uma única pequena regra [...]: nunca usar a palavra ‘eu’ [...]” (BENJAMIN, 2017, p. 135). Essa

nova perspectiva, posta em prática em *Rua de mão única* e em *Infância berlinense*, contribui para evidenciar o caráter mais pessoal desses dois livros dentro de sua produção. Se nas *Passagens*, há uma certa negação da própria *flânerie*, atribuindo a prática às figuras de Baudelaire ou às personagens e eu-líricos criados por esse poeta francês, nesses outros dois trabalhos, escritos em primeira pessoa, Benjamin identifica-se como um *flâneur*, frequentando os espaços burgueses, entrando em contato com as mais diferentes formas de comércio, de compra e venda, e enxergando-se também, por vezes, como a própria mercadoria. *Rua de mão única* representa um ponto de virada em sua metodologia de trabalho. Sem se preocupar muito com conceituações, sendo antes um conjunto de pequenas experiências do choque, visa colocar em movimento os pensamentos e práticas do despertar. Para Susan Buck-Morss (2002, p. 41), todos os aforismos de *Rua de mão única* se apresentam desconsiderando-se “a disparidade de tamanhos e as discontinuidades como as peças discretas de uma fotomontagem ou como uma colagem cubista”, que almeja tornar real a alegoria.

Depois de *Rua de mão única*, torna-se mais contundente a crítica dos valores políticos, que, em parte, encontram-se já demarcadas no aspecto fragmentário dessa obra. Negando um pensamento burguês e adotando uma pluralidade de formas que privilegia uma experiência mais próxima ao conteúdo (FERRIS, 2008, p. 76), Benjamin enxerga a história não por meio de um contínuo e, sim, por uma estrutura próxima do comentário, semelhante ao que propõe para as *Passagens* (BENJAMIN, 2007, p. 503 [N2, 6]), em uma atitude pessoal atribuída à pesquisa. Benjamin buscava trabalhar no limiar entre o social e o que havia de mais pessoal, como se escavasse a própria vida à procura de significados coletivos. Se no conjunto de excertos intitulado “Crônica berlinense” (1926) havia uma propensão maior para a individualidade enquanto temática, as reformulações dessas questões sobre seu tempo de criança em *Infância berlinense: 1900* apontam para um movimento, que, partindo da vivência (*Erlebnis*), visa criar imagens da experiência (*Erfahrung*) moderna, como esclarece nas “Palavras prévias”, texto que abre o livro:

[...] o sentimento de nostalgia não podia, nesse caso, sobrepor-se ao espírito [...]. Procurei conter esse sentimento recorrendo ao ponto de vista que me aconselha a seguir a irreversibilidade do tempo passado, não como qualquer coisa de casual e biográfico, mas sim de necessário e social. (BENJAMIN, 2017, p. 69)

Esse caráter “necessário e social” o diferencia das características de um discurso mais conversacional e autobiográfico da “Crônica berlinense”, assumindo, nessa nova obra, um formato mais “poético-filosófico”, processo já antecedido pela técnica da montagem de *Rua de mão única* (EILAND; JENNINGS, 2014, p. 380). Esse processo de construção textual de

Infância berlinense é responsável por conferir-lhe um aspecto semificcional, muito disso advindo também da importância que Benjamin atribui ao papel da memória: a criança presente nos textos é aquela que ele fora um dia, mas que agora existia apenas a partir de imagens de uma existência desaparecida (EILAND; JENNINGS, 2014, p. 13), como escreve ao amigo Gershom Scholem, que o auxiliava na tentativa de publicar o livro: “essas memórias da infância [...] não são narrativas em formas de crônica, mas antes [...] expedições individuais rumo às profundezas da memória”³⁰ (BENJAMIN; SCHOLEM, 1989, p. 19). Durante toda a vida, Benjamin dedicou-se à escrita dessas peças da memória, adicionando e revisando seções e reordenando-as como um todo, semelhante ao que fez em *Passagens* (EILAND; JENNINGS, 2014, p. 369), cujas anotações sobre essa fase inicial da vida dialogam com aquelas encontradas em *Infância berlinense*.

A relação desses dois livros benjaminianos em muito se assemelha àquela entre os textos de James Joyce, *Epiphanies* e *Stephen Hero*. O primeiro, uma organização de quarenta textos curtos com características semifissionais; o segundo, o romance mantido inacabado afora pela reformulação que daria origem a *Um retrato do artista quando jovem*. Esses dois livros vinculam-se não apenas aos demais textos do escritor, como também apresentam uma série de ligações bem definidas entre si, em temática, mas, sobretudo, textualmente, visto que *Stephen Hero*, naquilo que restou de seu manuscrito, reconfigura mais de quinze Epifanias. Embora Joyce tenha de certa forma renegado esses livros, são eles essenciais para a compreensão do desenvolvimento estético do escritor. Se mais tarde seria ele reconhecido principalmente por suas criações vanguardistas, em estilos e métodos tão próprios, no período de escrita de *Epiphanies* e de *Stephen Hero*, por outro lado, ele, então com pouco mais de vinte anos, revelase ainda mais contundente em sua crítica a questões cotidianas, sociais e políticas. Por trás de uma aparente simplicidade, as epifanias contêm possibilidades de leitura que apontam para uma potência modificadora, que age em um sentido próximo àquele pensado por Benjamin. Embora afirme que “as epifanias evocam o desejo e o medo da descoberta, mas suas revelações estão todas projetadas para provar a força e a autoridade do eu sobre o mundo externo”³¹ (MAHAFFEY, 204, p. 178), esses textos acabam por desvelar as forças que agem sobre o indivíduo. Retratando a perda da inocência, *Epiphanies* e *Stephen Hero* criam imagens de uma

30Original: “these childhood memories (you will have guessed that they are not narratives in the form of a chronicle, but rather portray individual expeditions into the depths of memory)” (BENJAMIN; SCHOLEM, 1989, p. 19).

31Original: “The epiphanies evoke the desire and fear of discovery, but their exposures are all designed to prove the power and authority of the self over the external world” (MAHAFFEY, 204, p. 178).

modernidade alienante, com bifurcações marcadas pelas fantasmagorias, que só podem ser compreendidas por aqueles que se entregam aos sonhos, à flânerie, à memória e à linguagem. Esse capítulo de análise, seguindo essa lógica, divide-se em quatro subseções: as três primeiras divisões investigam os papéis desempenhados pelo onírico, pela *flânerie* e pela memória na construção das imagens, dialéticas e epifânicas, que denunciam as fantasmagorias modernas, analisadas na última parte do capítulo.

3.1 O estágio onírico da modernidade

Vincula-se à escala a principal distinção a ser feita entre as imagens oníricas presentes nas *Passagens* e aquelas trabalhadas por Walter Benjamin em *Rua de mão única* e *Infância berlinense*: se para a pesquisa empreendida no projeto das *Passagens*, tivera ele de escavar as ruas, os textos, os objetos, as fisiognomias, os sonhos e as memórias de todo um século, em *Rua de mão única* e *Infância berlinense*, são esses mesmos elementos aqueles a serem revolidos, com a diferença de que as ruas aqui compreendidas foram aquelas percorridas por Benjamin em sua infância e adolescência; os textos, aqueles que escrevera nesse período, os primeiros ensaios, as peças ficcionais, os poemas; os objetos, são aqueles que pertenciam à mãe, ao pai, às tias e à avó, bem como a ele mesmo, tais quais os brinquedos de um garoto burguês; as fisiognomias também estão ligadas às figuras que o amedrontavam durante a infância ou àquelas que ele passou a admirar quando jovem; e, por fim, são seus próprios sonhos e memórias que se encontram registrados nesses dois livros. Dessa forma, essas imagens de sonho, em grande parte, não objetivam desenvolver o mesmo caráter filosófico de seus demais trabalhos. A proposta é outra, ainda que semelhante: nos textos de *Rua de mão única* e *Infância berlinense*, Benjamin observa nas expressões cotidianas, nas relações sociais, a matéria de suas experiências comunicáveis.

Em *Epiphanies* e *Stephen Hero*, também há uma presença constante de construções oníricas, que revelam muito da perspectiva adotada por James Joyce em toda sua produção literária e ensaística: o realismo de seus contos em *Dubliners*, por exemplo, acaba sempre apresentando brechas para que pequenos delírios, pesadelos, sonhos conscientes, semiconscientes e momentos epifânicos façam-se presentes. *Ulysses* é constituído por uma série de capítulos que podem ser lidos como pesadelos, como nos episódios do cemitério e do bordel, não bastasse o fato de as personagens estarem como que presas a um único dia, em que tanto e tão pouco acontece. *Finnegans Wake*, como o próprio nome sugere, é um sonho, de enredo, de

linguagem, de temas e referências, um sonho do qual se está próximo de acordar, para que, “riocorrente”, tenham de sonhar novamente. As primeiras produções de Joyce, embora mais simples em seus aspectos formais e estruturais, são preenchidas de momentos em que as epifanias são alcançadas na letargia de um estado de semiconsciência ou, em alguns casos, no completo sono.

Na leitura atenta dos textos de Benjamin e Joyce, as vivências oníricas de suas “personagens” revelam experiências do choque. Provocado por mortes, dores e decepções, aquilo que se quisera recalcar se manifesta na linguagem, cheia de lacunas, de imprecisões, no reiterado retorno aos mesmos temas e, especialmente, pela fuga que os sonhos propiciam. O movimento, porém, de registrar os sonhos, lúcidos ou não, almeja o despertar. Se por um lado, ambos os escritores, exilados de suas terras, voltam-se a elas por meio do apego às memórias, também se mostram eles conscientes de que é preciso acordar, esfregar os olhos depois do sono em que foram postos. Esse despertar será, no entanto, ainda outro estágio, dado em outro momento. Ao escreverem sobre a infância, ao prestarem tanta atenção às banalidades cotidianas, investigam eles os sonhos, como se esses pudessem trazer respostas tão fundamentais quanto aquelas encontradas durante a vigília, uma vez que os olhos estão abertos, como se estivessem eles acostumados a se entregarem apenas o necessário ao mundo onírico, em um exercício de sobriedade literária, visto que “[...] para Benjamin, as imagens oníricas têm valor crítico apenas para aqueles que estão completamente despertos e em posse de si mesmos.”³² (GILLOCH, 2002, p. 110). Algo semelhante pode ser dito sobre Joyce.

A margem que separa sonho e despertar é tênue, tanto que, por vezes, nos quatro livros, as “personagens” parecem despertas para, mais tarde, descobrirem-se entregues aos sonhos e delírios do cotidiano. Isso já se encontra justificado nos próprios escritos de Benjamin, ao identificar que

[...] no contexto onírico procuramos um momento teleológico. Este momento é a espera. O sonho espera secretamente pelo despertar, o homem que dorme entrega-se à morte apenas até nova ordem — ele espera com astúcia pelo segundo em que escapará de suas garras. Assim também o coletivo que sonha, para o qual os filhos se tornam o feliz o motivo para seu próprio despertar” (BENJAMIN, 2007, p. 435 [K1a, 2]).

Mas se nas *Passagens* o pesadelo do qual se está tentando acordar diz respeito à entrega do mundo a forças ditatoriais; e se no *Retrato* e no *Ulysses* o pesadelo é a própria história da

³²Original: “[...] for Benjamin, dream-images have critical value only for those who are fully awake and in possession of themselves.” (GILLOCH, 2002, p. 110).

Irlanda, colônia, regida pela religião e pela coroa, qual é, afinal, o pesadelo do qual desejam despertar as figuras de *Rua de mão única*, *Infância berlinense*, *Epiphanies* e *Stephen Hero*? Em um primeiro momento, compreender o que há de comum às mais diferentes vivências: a culpa, o medo da sexualidade, da morte, da perda de consciência, que, quando comunicadas, representam um intercâmbio essencial à vida em sociedade. Em segundo, despertar das fantasmagorias: do cotidiano, da religião, do mercado, da guerra e da submissão, passando também pelo processo de tornar comunicável aquilo que se encontra emudecido, não cambiável.

Logo na segunda entrada de *Rua de mão única*, intitulada “Sala do café da manhã”, Benjamin reforça a linha que separa o onírico da vigília. “Há uma tradição popular que nos diz que não se devem contar sonhos de manhã em jejum” (BENJAMIN, 2017, p. 10), alerta, na primeira fase, justificando que, durante um certo período, os efeitos do sono se prolongam sobre aquele que acaba de abrir os olhos, tornando difícil a tarefa de distinguir o que é realidade do que é sonho. O café da manhã, o alimento, é o responsável por romper com essa ilusão. Constantemente, neste livro e em *Infância berlinense*, é algo físico que delimita os espaços de sonho e de realidade. Para manter-se atado às imagens subconscientes, é preciso abster-se do contato com o dia, evitando comer ou realizar outras práticas, como o trabalho matinal e a oração. Apartando-se, portanto, dos elementos da vida cotidiana e dos rituais familiares. Sem essas práticas comuns, o indivíduo que ousar fazer o relato do sonho que tivera na noite anterior incorrerá no erro de trair-se, revelando mais do que desejaria fazê-lo, isolando-se, preferindo o mundo subjetivo e onírico à realidade em que vive. O que Benjamin afirma nessa entrada é que, a partir dos sonhos, o sujeito torna-se mais ingênuo diante do mundo, sendo, no entanto, capaz de acessar características e vivências suas que se encontram mantidas distantes do trato social.

Essa alegoria benjaminiana pode ser interpretada a partir de várias perspectivas: no primeiro nível, ele está apenas comunicando um conselho, dado pela tradição, de que se deve evitar contar os sonhos antes do café da manhã; no segundo nível, ele discute a própria criação, como quem se coloca desperto antes de relatar aquilo que vivenciou, procurando, nos sonhos, o elemento que existiria de coletivo, de experiência comunicável; no terceiro nível, por fim, Benjamin engendra as relações da incomunicabilidade do sujeito na modernidade, que só é capaz de revelar um pouco de si quando o estado de vigília não foi ainda plenamente alcançado. Como se estivesse referindo-se a si mesmo e aos demais, encerra a entrada com um aviso: “Quem está em jejum fala do sonho como se falasse ainda de dentro do sono” (BENJAMIN, 2017, p. 10), mesmo que a um passo ou a uma hora do despertar. Essa nota torna-se essencial para a continuação da leitura do livro porque serão muitos os fragmentos nos quais Benjamin

descreve seus próprios sonhos, fazendo com que seja constante a necessidade de retornar a essa imagem: Benjamin cria as passagens oníricas depois de delas despertar. Suas vivências são agora experiências coletivas.

Joyce, em *Epiphanies*, encontra-se muitas vezes mais próximo do sonho que da vigília. Alguns dos textos presentes nesse livro são denominados “epifanias oníricas” (“dream-epiphanies”), cujas características os diferenciam das demais construções: a linguagem é mais circular, descritiva, com privilégio de adjetivos capazes de criar uma atmosfera de pesadelo. São revelados nas “epifanias oníricas” os temores do pequeno James Joyce. A Epifania 6, por exemplo, retrata a visão que ele, quando criança, tinha do inferno. O texto abre com uma descrição: “Um pequeno campo de hirtas ervas daninhas e cardos fervilha de formas confusas, metade homem, metade cabra” (JOYCE, 2018, p. 21). As imagens de sonho apresentadas nessa Epifania estão relacionadas diretamente a um temor cristão. O inferno descrito por Joyce é semelhante àquele aprendido por ele no colégio jesuíta em que estudara, como espelha na personagem de Stephen Dedalus. O pecado é imagem constante nos pensamentos e sonhos narrados em *Epiphanies* e *Stephen Hero*, tendo uma função castradora, mesmo no sentido sexual, dos impulsos dos narradores/personagens.

Quem se põe a narrar esse sonho infernal identifica-se com as figuras profanas, cujo “secreto pecado as conduz, fazendo-as se agarrarem agora, como que em reação, a uma constante malevolência” (JOYCE, 2018, p. 21). Esses pecadores cercam o menino durante o sonho. Parecem estar mais atentos aos pecados dele e menos às próprias falhas. Descreve: “Movem-se ao meu redor, cercando-me, o velho pecado aguçando-lhes a crueldade nos olhos, sibilando pelos campos em círculos lentos, arremetendo para o alto suas terríveis caras. Socorro!” (JOYCE, 2018, p. 21). Com esse grito, assustado, a Epifania se encerra. E, se por um lado, a descrição coloca esse texto próximo ao inferno criado por Dante, por outro, parte da construção parece advir dos sermões constantemente proferidos pelos jesuítas, responsáveis pela educação moral de Joyce e Dedalus, como se estivessem presentes nessa única Epifania o aspecto religioso, que cerceia a criança, impondo-lhe medo, e o caráter literário, na força de uma imagem como essa.

No capítulo 3 do *Portrait*, Joyce apresenta essa cena logo após o longo sermão que tanto assombra Dedalus. A reiteração de quão pecaminosas são as pessoas, cujo único destino possível é a danação eterna, assusta Dedalus a tal ponto que são essas imagens oníricas do inferno que continuam a retornar a seus pensamentos e sonhos: “Era o seu inferno. Deus lhe permitira ver o inferno reservado para seus pecados: fétido, bruto, maligno, um inferno de

lascivos demônios caprinos. Para ele! Para ele!” (JOYCE, 2016, p. 170). Em *Stephen Hero*, por exemplo, a atitude de Daedalus é outra. Ele se posiciona como uma figura de poder diante de seus detratores, sendo capaz de imaginar onde os colocaria no inferno dantesco:

Os espíritos dos entusiastas patrióticos e religiosos pareciam-lhe destinados a habitar os círculos fraudulentos, onde escondidos em cubículos de gelo imaculado pudessem alcançar os devidos estertores do delírio. Os espíritos dos dóceis membros da irmandade, puros e inocentes, ele petrificaria em meio a um grupo de jesuítas, no círculo das virgindades tolas e grotescas [...] (JOYCE, 2012a, p. 128).

A Epifania seguinte, de número 7, funciona como um contraponto a esse pesadelo. Partindo da mesma ação cotidiana presente no texto de Benjamin referido acima, essa outra Epifania de Joyce tem seu desenvolvimento anterior ao café da manhã. O narrador, em primeira pessoa, hesita em abandonar sua prece matinal para comer o desjejum. Ele deseja permanecer nesse estado de letargia provocado pela comunhão com a espiritualidade, protegendo-se dos sonhos ruins que tivera anteriormente, provenientes do sentimento de culpa. Ele renega as próprias vontades à procura de redenção: “Estou com fome; contudo gostaria de ficar aqui nesta capela calma onde a missa começou e terminou tão calmamente. . . .” (JOYCE, 2018, p. 23). Suas orações, no entanto, não estão direcionadas a Deus e, sim, a Maria, dizendo, “Salve, sagrada Rainha, Mãe de Misericórdia, nossa vida, nossa brandura e nossa esperança!” (JOYCE, 2018, p. 23), como se acreditasse que a santa intercederia por ele junto a Deus, que Ele, no entanto, não lhe proveria. No *Portrait*, ele percebe que suas orações e jejuns de nada adiantam para suplantar um retorno constante de pensamentos irritados (JOYCE, 2016, p. 186), questão bastante referida em *Stephen Hero*. Há, nesses apontamentos, ao menos três estágios: o medo irracional infantil, o apego à salvação por meio da religião e, depois de muito refletir, a consciência de que as forças opressoras estão mais próximas dos homens e de suas instituições e mais distantes de uma figura celestial.

No texto “Embaixada mexicana”, iniciado pela frase “Sonhei uma vez que fazia parte de uma expedição científica ao México”, Benjamin observa quanto do poder das crenças está intrinsecamente ligado aos objetos de culto. Logo na epígrafe dessa entrada, de um escrito de Baudelaire, encontra-se iniciada a discussão: “Nunca passo diante de um fetiche de madeira, de um Buda dourado, de um ídolo mexicano, sem dizer a mim mesmo: Talvez seja o verdadeiro deus.” (BAUDELAIRE apud BENJAMIN, 2017, p. 15). O fetichismo da mercadoria enraíza a religião em peças de madeira, em budas dourados, cujo valor de mercado é explorado pela burguesia. No sonho narrado, Benjamin retorna ao tempo dos primeiros missionários religiosos, cujo objetivo, ao menos aquele declarado, era o de evangelizar os nativos da América. Na cena

descrita, um sacerdote ergue um símbolo mexicano diante de um busto em madeira do Deus-Pai, cuja reação é mover a cabeça três vezes, da direita para a esquerda, como se negasse o culto cristão. A partir do sonho, a leitura da imagem criada pelo totem em negação, como se vivo e senciente, opõe-se à leitura do secularizado fetichismo das mercadorias cristãs, mortas, destituídas de sentido, servindo apenas à comunhão dos poderes da Igreja e do capitalismo (NGUYEN, 2015, p. 341). Esse interesse pelo México aparece novamente em um outro sonho, na entrada “Trabalhos no subsolo”, que narra uma escavação em curso na Praça do Mercado de Weimar. O sonhador também revolve a terra até encontrar a ponta de “um santuário mexicano pré-animista”. Desse sonho, o narrador acorda rindo.

A comicidade provocada por essas cenas contrasta com o tom de outras entradas. Como aponta Susan Buck-Morss (2002, p. 43), “Partes de *Rua de mão única* são comentários tão tristes e melancólicos sobre o estado social das coisas quanto qualquer drama trágico, cidades em ruínas, rituais sociais vazios, objetos morbidamente frios”. As imagens oníricas de um bom sonho são postas ao lado de pesadelos. Dessa forma, mesmo os textos mais cômicos parecem possuir certa carga dramática, como se o riso fosse de nervoso, de quem antecipa tempos sombrios. O texto “Número 113”, de Benjamin, explora essa perspectiva tragicômica. Contendo três subdivisões, após a epígrafe “As horas que em si contêm a forma foram passadas na casa do sonho” (BENJAMIN, 2017, p. 10), a parte intitulada “Subterrâneo” tem em seu início a força de seus escritos mais pungentes:

Já faz muito tempo que esquecemos o ritual segundo o qual foi construída a casa da nossa vida. Mas no momento em que tomada de assalto e já reentam as bombas inimigas, quantas velharias ressequidas e bizarras estas não põem a descoberto nos alicerces! Quantas coisas não foram sepultadas e sacrificadas sob fórmulas mágicas, que coleção de curiosidades mais horripilantes descobrimos lá em baixo, onde as mais fundas galerias são reservadas ao que há de mais banal na vida cotidiana! (BENJAMIN, 2017, p. 10-11).

Como resposta a esse medo de perder a base de sua existência, a atitude do narrador benjaminiano é entregar-se aos sonhos, a reatar, no onírico, os laços de amizade que construíra com um garoto no tempo de escola. Seu desejo, como acontece também em Joyce, é permanecer nesse lugar, fantasmático, ilusório. O despertar, no entanto, chega e com ele a revelação: “Aquilo que o desespero tinha desenterrado como uma carga de explosivos era o cadáver desse homem, que ali estava emparedado” (BENJAMIN, 2017, p. 11). Nesse trecho, uma imagem dialética, na qual Benjamin justapõe dois quadros: o momento em que toma consciência da morte do colega de infância e os bombardeios da guerra. Entre a banalidade e o que há de mais grandiosamente cruel, Benjamin constrói essa primeira parte do texto, para em seguida destruí-

lo, utilizando-se da montagem.

A melancolia de “Subterrâneo” dá lugar a outros dois sonhos, nomeados “Vestíbulos” e “Sala de jantar”, no qual Benjamin se encontra, durante o sono, na casa de Goethe. Em “Vestíbulo”, ele é apenas um turista a conhecer a casa do escritor do Fausto. No momento em que está folheando o livro de visitas, encontra o próprio nome, mas escrito em uma letra infantil. Em “Sala de Jantar”, Benjamin vê-se, em sonho, diante de um Goethe já idoso. Depois de jantarem, Benjamin toca o ombro do artista que tanto admirava e se coloca a chorar. Essas duas últimas partes, mesmo distantes da característica melancólica da primeira, são exemplos da fuga propiciada pelos sonhos: a montagem de três momentos diferentes constrói a imagem de um narrador que se apega a um contato onírico, como se fosse íntimo de Goethe, na tentativa de substituir o amigo real que perdera.

Em Joyce, a perda também é motivo para entregar-se ao onírico. As imagens criadas pelo escritor para tratar da morte prematura do irmão estão ambientadas no universo dos sonhos, onde residem as esperanças do escritor de resistir às tentativas de imposição da dura realidade do luto. A banalidade com que a morte é tratada em algumas Epifanias exemplifica os elementos cotidianos tão presentes nesses textos, sendo a morte também um item da vida diária: após uma morte na família, de um membro tão próximo, não há retorno ao estado natural das coisas, de outro modo que não pelas convenções sociais. Joyce, no entanto, nega-se a abandonar o luto, e se a passagem do tempo cotidiano leva ao esquecimento, ele se apega aos sonhos. Como Benjamin escreve em “... a meia haste”:

Quando a morte nos leva uma pessoa muito próxima, os acontecimentos dos meses que se seguem são marcados por alguma coisa que, julgamos nós, só pode desenrolar-se assim porque ela já não está aqui — isto, por muito que desejássemos tê-la partilhado com ela” (BENJAMIN, 2017, p. 17).

O que pode ser lido nas Epifanias ligadas ao luto de Joyce é algo semelhante. Na “Epifania onírica” de número 23, as imagens são montadas como se retratassem a realidade. As descrições de uma criança dançando, dos movimentos belos e harmônicos, parecem fazer referência a um momento presente, o que, de fato, está, mas apenas no tempo permitido pelo sonho. A imagem onírica presentifica a vontade. Joyce, no entanto, alerta: “Isso não é dançar” (JOYCE, 2018, p. 59), não é dançar porque não é real. Ele deseja gritar elogios ao irmão, mas é incapaz. Mesmo nesse espaço do sono, a morte cria um distanciamento. Benjamin, por exemplo, acessa a imagem do corpo morto do amigo, sem encontrá-lo em uma projeção vivificada. A Epifania de Joyce é encerrada com a morte do garoto: “É um dançar que se ergue do meio do povo, repentino e jovem e másculo, e tomba de novo à terra num trêmulo soluçar

para morrer sobre seu triunfo” (JOYCE, 2018, p. 59). Ambos os escritores, nem mesmo em sonho, podem ter seus desejos realizados. A proximidade que se estabelece entre o narrado por Benjamin e o narrado por Joyce exemplifica como as vivências pessoais de cada um são modificadas, representativas de um sentimento coletivo, para construir experiências comunicáveis.

Ao escreverem sobre os próprios sonhos, escrevem sobre os sonhos de todos. No luto, falam sobre si e sobre todos, que, como nos textos acima, desejam partilhar momentos com aqueles que se foram. O sentimento universal de que sempre seriam poucas as demonstrações de carinho, de admiração, estão presentes, como em *Stephen Hero*, no qual Daedalus perde a irmã e não o irmão, modificação ficcional de Joyce, que escreve:

Ela nada tinha sido e por essa razão a nada se apegara, assim como nada a ela se apegara. Quando todos eles eram criança, as pessoas se referiam a ‘Stephen e Maurice’ e o nome dela era acrescentado como um pensamento tardio” (JOYCE, 2012a, p. 133).

Nesse momento, não há muito espaço para o onírico no romance. Daedalus é bem mais cético e pragmático do que seu criador, mais desiludido que o narrador das epifanias. Daedalus está sempre atento a tudo. As condolências falsas, as conversas triviais durante o velório, a chegada de parentes pouco conhecidos — tudo isso é notado por Stephen. Mais uma vez, as vivências da morte de seu irmão George encontram no texto ficcional a força comunicativa da experiência: todos aqueles que vivenciaram a perda de alguém experienciaram também a percepção da banalidade dos ritos fúnebres.

Transformar em experiências comunicáveis as vivências individuais está, em certa medida, refletida na própria concepção de Daedalus do papel da arte. Em *Stephen Hero*, ele anota os acontecimentos cotidianos visando utilizá-los como base de sua escrita, formulada, muitas vezes, a partir dos sonhos: “O artista, ele imaginava, posicionando-se como um mediador entre o mundo das suas experiências e o mundo dos seus sonho — um mediador, conseqüentemente, dotado de dupla aptidão, uma aptidão seletiva e uma aptidão reprodutiva” (JOYCE, 2012a, p. 60). Benjamin e Joyce sempre despertam dos sonhos para a realidade porque são eles esses mediadores, duplamente aptos a selecionar os sonhos e reproduzi-los na forma de despertá-los. Reavaliam aquilo que sonharam a partir do contato com a materialidade. Como mencionado anteriormente, não falam de dentro do sonho, e, sim, de um lugar desperto, depois de muito revolverem as ruínas do que restava ainda da mensagem do subconsciente. Durante a vivência do sonho, eles se entregam às individualidades, presenciam elementos que pertencem apenas às próprias existências; quando escrevem, é a experiência o motor do texto.

A Epifania 28, onírica, é exemplar dessa mediação. Joyce inicia a descrição do dia em que foi descoberta a morte de Parnell, figura central para a independência da Irlanda. O céu, sem lua, cobre o mar de ondas débeis. O navio, que traz o corpo do nacionalista, adentra o porto. Com prosopopeias, o mar reage à morte com ira. No cais, as pessoas esperam. Joyce, que à altura tinha apenas 9 anos, observa a cena da janela da sua casa. Nesse texto, realidade e sonho se confundem pela linguagem: a cena banal é ressignificada pelo suspense criado pela descrição, que se estende até a revelação da morte.

A realidade provoca o sonho, mas apenas a partir dele pode ser compreendida. É o momento teleológico: a relação causa e consequência, apenas ilusória na vida, tem no onírico uma possibilidade de existir. A rememoração, como a literatura, também funciona pelos parâmetros da causalidade. A entrada “Um fantasma”, em *Infância berlinense*, narra uma memória de Benjamin de quando tinha ele sete ou oito anos e tivera um sonho. Estava ele na casa de veraneio da família, em meio a criadas e jardins. Na noite seguinte ao sonho, a criança burguesa vai para a cama. Durante todo o dia, guardara o segredo: no sonho, vira um fantasma. No quarto dos pais, a um canto, por entre o cortinado, lá estava a aparição. Os roupões, os bordados, os lençóis cheiravam à alfazema, e o fantasma, no sonho, roubava fios de seda, mas “Não ficava com eles, nem os levava consigo, de fato, não fazia nada com eles. E no entanto eu sabia que ele os roubava” (BENJAMIN, 2017, p. 104). Compara essa imagem à contada pelas lendas, nas quais os fantasmas, em banquetes, se abstinham de comer e beber. Ao despertar, o pequeno Benjamin descobriria que sua casa havia sido invadida e várias pessoas haviam levado objetos. Ao fim do texto, é narrada a expectativa posta sobre a criança: que contasse o que sabia. Ele, no entanto, permaneceria quieto. Sobre o comportamento suspeito da criada, a caminhar junto ao portão sem grades, nada diria. Sobre seu sonho, menos ainda. Ele não poderia compreender, naquela idade, todas as implicações desse acontecimento. Quando adulto, no entanto, no momento da escrita, Benjamin constrói, na montagem de pequenos momentos, o jogo entre realidade e sonho. Mesmo como adulto, ainda não era capaz de compreender qual seria a causa ou qual seria a consequência, indagando-se se teria previsto o assalto ou teria certa culpa sobre ele ao manter-se calado. Sobre a ordem desses fatores, ele permanece ignorante, mas com a certeza de que o silêncio sobre o comportamento da criada, colocada em posição inferior e suspeita, só traria sofrimento a ela.

O silêncio tem um vínculo muito forte com os sonhos. A Epifania onírica de número 27, de Joyce, mistura-se a imagens da *flânerie*: o narrador caminha pelas ruas, observando como, durante uma noite débil, a vida é silenciada quando as pessoas passam dos sonhos a um sono

sem sonhos, “como um amante exausto que nenhuma carícia comove” (JOYCE, 2018, p. 67). O som de cavalos, com os cascos batendo sobre o chão, parece anunciar alguma coisa, mas “para qual fim de jornada—para qual coração—levando quais notícias?” (JOYCE, 2018, p. 67). Aquele que dorme sem sonhos, no entanto, permanece nesse estado, sendo incapaz de acordar. Não há sobressalto. Sem pesadelos, podem entregar-se à ilusão de paz. No universo de Joyce e de Benjamin, o mundo sem sonhos é um mundo que não poderá despertar de suas fantasmagorias. Se os pesadelos não tomam os pensamentos à mesa do café da manhã, se não há uma tentativa de comunicação, por meio de uma experiência coletiva, todos estão fadados a permanecerem em silêncio, obedecendo ao mercado, aos governos, às religiões.

3.2 O *flâneur* como leitor e escritor da modernidade

Nos livros aqui analisados, ainda mais presentes que as imagens oníricas, estão as construções da *flânerie*. Em diferentes segmentos, Benjamin e Joyce encontram-se a percorrer ruas, mercados, galerias e praças, observando as características desses espaços, como se escavassem a cidade à procura de camadas submersas. Assumindo o papel do *flâneur*, servem como mediadores da experiência urbana, retratando a força das fantasmagorias modernas que agem sobre eles, de modo semelhante ao que acontece no mundo dos sonhos. A resposta ao fantasmático é a mesma lucidez estética capaz de mover para o despertar. Antes disso, no entanto, entregam-se ao fetichismo da mercadoria, vivenciam a ilusão e, a partir dela, escrevem para o coletivo. O *flâneur* e o escritor compartilham a preocupação “com a cultura da mercadoria, das interações públicas e das fachadas da arquitetura urbana, embora essas preocupações sejam geradas, principalmente, durante o tempo de produção dos textos³³” (OUIMET, 2004, p. 8). Nisso se diferem Benjamin e Joyce da tradição de Baudelaire. Enquanto os primeiros entregavam-se à *flânerie* com um objetivo claro, o francês experienciou essa prática como parte de sua vida. Se em Baudelaire, o *flâneur* era uma figura desenraizada, que encontrava na rua o anonimato e a sobrevivência, Benjamin e Joyce buscam, por outro lado, empreender fuga das próprias raízes: o primeiro, de um destino pequeno burguês, e o segundo, da moral familiar e religiosa. Em todo caso, o *flâneur* veste uma máscara, a de que não pertence a lugar algum e, dessa forma, frequentaria todos os lugares como se estes lhe pertencessem,

³³Original: “Both the flâneur and the writers dealt with in this study were preoccupied with commodity culture, public interactions, and the façades of the city’s architecture, however, these preoccupations were primarily gendered during the times said texts were produced” (OUIMET, 2004, p. 8)

com a naturalidade de quem se mostra bem disposto diante do desconhecido. Na obra baudelairiana, no entanto, a máscara que o *flâneur* coloca sobre o rosto é próxima de suas feições. Em Benjamin e Joyce, não poderiam ser imagens mais destoantes: garotos vindos de famílias estruturadas, que receberam educação formal de qualidade, leitores de clássicos e amantes das letras e da música, frequentam os mesmos espaços de mendigos, bêbados e prostitutas. Mantêm-se, no entanto, até certo ponto, os mesmos filhos exemplares. Do portão para fora, vestem-se à moda baudelairiana e frequentam becos e prostíbulos, completamente fascinados, para, no fim do dia, voltarem para casa.

Na Epifania 31, de Joyce, a rua funciona como refúgio, e seus frequentadores, como companheiros do narrador. Estão reunidos por alguma coisa facilmente explicável: a cumplicidade dos desenraizados não questiona. Todos estão perdidos. Não possuem nome, família. Não possuem, principalmente, sobrenome algum. “Na amizade repousamos juntos, satisfeitos, não lembrando mais o desvio dos caminhos pelos quais chegamos”, escreve Joyce (2018, p. 77), vestindo a máscara da não pertença. Contrastando com a ebulição sonora das avenidas e das discussões familiares, os espaços procurados pelo autor e por sua personagem, Daedalus, estão sempre prontos à exploração minuciosa. As esquinas são propícias para encontros com a própria consciência. A epifania pode dar-se na surpresa de dobrar uma rua. Nessa Epifania, por exemplo, o narrador se pergunta:

O que se move sobre mim desde a escuridão, sutil e murmurante como uma enxurrada, apaixonado e feroz com um movimento indecente dos quadris? O que salta de mim, gritando em resposta, como uma águia a outra lá no alto, gritando para vencer, gritando por causa de um iníquo abandono? (JOYCE, 2018, p. 77).

Essas indagações são interrompidas, sim, durante a *flânerie*, mas com uma frequência muito menor quando comparada àquela experimentada na casa, na escola, na igreja. O ritmo que o *flâneur* experimenta na rua é semelhante à “fluidez do rio, o movimento dos corpos e o intercâmbio de mercadorias”, que “abrem um novo horizonte das experiências temporais, preenchido com o fluxo do novo e das percepções de mudança” (MARTIN, 2012, p. 132). O *flâneur*, opondo-se à velocidade da cidade grande, impõe para si mesmo um outro ritmo, semelhante àquele dos espaços marginais, cuja pressa não levaria a lugar algum. Há como que um encantamento no mapa pessoal da cidade, para o qual as distâncias são subjetivas.

Na Epifania 30, o narrador joyceano deixa enredar-se por um “feitiço de braços e vozes—os alvos braços das estradas, sua promessa de abraços apertados” (JOYCE, 2018, p. 75), que à figura exilada, ainda que de um autoexílio, não pode ter outro significado que a possibilidade de pertencer a alguma coisa que ele mesmo escolheu. “Somos sua gente”, dizem

as vozes, de um coletivo sem forma, mas que por isso mesmo pode assumir tantos papéis. Há um magnetismo provocado pela rua. Joyce era visto, pelo irmão Stanislaus, como um “infatigável andante”. Herdada de seu pai, essa característica é uma constante na literatura do irlandês. Suas personagens estão sempre se deslocando. Quando confinadas, não conseguem permanecer muito tempo sem se inquietarem. Dedalus vaga por todo o *Ulysses* como um fantasma. Bloom visita tantos lugares em um único dia que se torna evidente que em nenhum deles se sente plenamente confortável. De hora em hora, os dois protagonistas ganham de novo a rua até chegarem a um novo ponto. Molly, por outro lado, permanece na casa. O que a diferencia dos outros dois é que há nela tantos caminhos sinuosos da mente que não sente a necessidade de sair do quarto para poder compreender a si e ao mundo. Dedalus e Bloom, porém, tão logo adentram um novo lugar, absorvem o que os frequentadores, os objetos e as palavras têm a oferecer, para logo se enxergarem completamente entediados. No episódio Sereias do *Ulysses*, por exemplo, Bloom, que começa fascinado pelas garçonetes, encantado pelo canto mitológico do ambiente, termina o capítulo prestando atenção à vitrine de um antiquário.

A *flânerie*, por vezes, é resultado também desse tédio diante da banalidade cotidiana. Nos escritos de Benjamin, o tédio é, constantemente, focalizado “como uma chave para abrir as negligenciadas histórias e memórias do cotidiano³⁴” (MORAN, 2003, p. 176). Nesse estado de espírito, os *tricksters* ganham a rua, abertos a qualquer vivência do novo. Sedentos pela novidade dos lugares inexplorados, ainda desconhecidos. A cidade, com seus pontos turísticos, monumentos, igrejas e parques, causa-lhes tédio. Sabem de olhos fechados como chegar e como voltar desses espaços. Não lhes interessam, portanto, as ruas mais frequentadas ou as grandes avenidas da capital, abarrotadas de gente apressada. “Todos os dias”, escreve Benjamin (2017, p. 106), “a cidade voltava a prometer-nos, e todas as noites me ficava a dever o prometido”. Esse excerto da memória, intitulado “Desgraças e crimes”, presente em *Infância berlinense*, demonstra o magnetismo que a rua exercia sobre ele desde pequeno. Como um detetive, mais próximo de Poe e de seu Gordon Pym que de um Sherlock Holmes, Benjamin, criança, desejava presenciar algum grande acontecimento, considerando a escala infantil de sua perspectiva. Usando da montagem, cria nesse texto um quebra cabeça de pequenas desgraças diárias da vida urbana: um assalto, um acidente, um incêndio, são montados para demonstrar, na velocidade dos fatos, que não é possível absorver todos os elementos do cotidiano. Para essas desgraças,

³⁴Original: “Benjamin’s writings on the city also often focus on boredom as a key to opening up neglected stories and memories of everyday life” (MORAN, 2003, p. 176).

Benjamin está sempre atrasado. A vitrine da loja já havia sido roubada, os corpos do acidente já haviam sido removidos e o fogo, completamente extinguido. O que lhe restava era permanecer no local depois do ocorrido, deixando-se “embeber do sopro fugaz que os acontecimentos tinham deixado” (BENJAMIN, 2017, p. 106). O *flâneur* não seria, necessariamente, aquele que presencia os fatos enquanto eles acontecem. Como as velhas galerias que ainda existiam em Paris e que eram apenas a lembrança do que foram um dia, as pistas deixadas nessas cenas de “crimes” eram ainda mais cheias de significações: sem o tumulto, podiam ser analisadas com calma, para que a conclusão pudesse ser inventiva o bastante a ponto de superar o flagrante. Depois de frustradas suas tentativas de presenciar a desgraça, o garoto Benjamin passa a dar-se “por satisfeito com as placas que forneciam instruções sobre a reanimação dos afogados” (BENJAMIN, 2017, p. 106) e, por fim, percebe que flagrar a desgraça pode significar a quebra do encanto construído. Pergunta-se: “será de admirar que, quando finalmente a desgraça e o crime aparecem, essa experiência destrua tudo o que está à sua volta — mesmo o limiar entre o sonho e realidade?” (BENJAMIN, 2017, p. 107). A realidade não pode atravessar a experiência do *flâneur* durante seu caminho pela cidade. Não pode encontrar aquilo que quisera perder, ou, do contrário, não poderá encontrar mais coisa alguma na ruína dos acontecimentos passados.

O *flâneur* quer é perder-se, como escreve Benjamin (2017, p. 78), justificando que “Não há nada de especial em não nos orientarmos numa cidade. Mas perdermo-nos numa cidade, como nos perdemos numa floresta, é coisa que precisa de se aprender”. O título da entrada, “Tiergarten”, faz referência a um grande parque na região central de Berlim, cuja geografia visual Benjamin procura suprimir da memória. O que lhe interessa é o valor sensorial da praça, aquilo que ele pode apreender com os demais sentidos além da visão: “Os nomes das ruas têm então de falar àquele que por elas deambula como o estalar de ramos secos” (BENJAMIN, 2017, p. 78). Em uma vivência semelhante às narradas nos romances de Aragon e Breton, a cidade é o emaranhado do caminho percorrido e logo esquecido, para ser encontrado como novo no dia seguinte. Não são a arquitetura milimetricamente planejada, os restaurantes mais caros ou as praças nas quais as famílias se reúnem para um piquenique dominical que importam. Interessam ao *flâneur* os becos e as pequenas vielas, que se escuras aos outros, são, na *flânerie*, propiciadoras de iluminações, das mais profanas às mais sagradas.

Em duas entradas seguidas, Benjamin contrapõe os lugares conhecidos aos desconhecidos. Em “Armas e munições”, o desconhecimento do espaço é aquilo que o permite vivenciar uma paixão. Ele está em Riga, na Letônia, há quilômetros de distância de sua Berlim.

Não conhece o endereço, a cidade ou a língua. Há uma bem-vinda apreensão no que é narrado. Sem que alguém o conheça ou espere por ele, caminha, sozinho, por duas horas. Sua percepção sobre esse novo lugar tem uma descrição quase mítica: “De cada portal saía uma chama, de cada pedra angular saltavam centelhas, e cada bonde surgia como se fosse um carro de bombeiros” (BENJAMIN, 2017, p. 32). Nessa situação de completo desconhecimento, tudo lhe é interessante. Anseia pelo encontro, mas teme que ela o veja primeiro. Se isso acontecesse, ele “explodiria com certeza como um depósito de munições” (BENJAMIN, 2017, p. 32), tamanho seria o seu choque para o qual não estaria preparado. Não estar preparado, cria sobre ele um efeito de suspense, que tanto o atrai. No outro texto, “Primeiros socorros”, um bairro labiríntico, evitado pelo narrador, torna-se familiar a ele quando, escreve, “uma pessoa querida se mudou para lá” (BENJAMIN, 2017, p. 32). Esse espaço é ressignificado, então, tornando-se pessoal, iluminado o que antes fora escuro. Em “Perdidos e achados”, Benjamin esclarece que

O que torna incomparável e irrepetível a primeira visão de uma vila, de uma cidade no meio da paisagem, é o fato de nela o que está longe vibrar numa estreita ligação com o que está próximo. [...] Assim que começamos a orientar-nos no lugar, nunca mais aquela primeira imagem poderá ser reconstituída (BENJAMIN, 2017, p. 40).

Não pode ele, com a mesma facilidade, perder-se nesses espaços conhecidos, e a força do *flâneur* está na habilidade de privar-se das referências. Em parte, apesar de anteriormente visitados, os espaços podem ser reconstruídos. O olhar necessita alterar-se a tal ponto, porém, que a *flânerie* seja capaz de criar labirintos em locais restritos e familiares. Mesmo em uma linha reta, poder desenhar um caminho que dilata o tempo em vez de encurtá-los é tarefa do *flâneur*. A cidade liga-se aos pensamentos dos narradores, como uma extensão de suas expressões. A estrutura fragmentada da mente, como mais tarde Joyce retrataria com o fluxo de consciência, com o monólogo interior, é refletida na cidade, cuja vivência propiciada por ela será diferente a cada indivíduo, sendo este capaz, no entanto, de identificar-se com o que há de comum à vida urbana.

No meio da topografia da cidade, o labirinto, por meio da arte de perder-se não segue a ordem indexada no mapa da cidade, tornando-se antes uma imagem mnêmica de um traço mágico da linguagem que aponta para a linguagem muda da natureza, de onde os símbolos de uma memória coletiva erguem-se à medida que os monumentos tornam-se apenas pedra³⁵ (WEGEL, 2005, p. 126).

O tempo, com suas novas construções e suas velhas guerras, virá para transformar em ruína os

³⁵Original: “In the midst of the topography of the city, the labyrinth here, through the art of straying that does not follow the index-bound order of the city map, becomes a mnemonic image of a language-magical trace which points towards the mute language of nature, from whose ground the symbols of a collective memory rise up as monuments become stone” (WEGEL, 2005, p. 126).

monumentos erguidos, mas os lugares já abandonados permanecem como que intocados.

Distantes da Champs-Élysées, as ruas de Paris percorridas por Benjamin no estudo das *Passagens* guardavam ainda os passos de Baudelaire e de seus *flâneurs*. Enquanto isso, as estátuas, de glórias passadas, muitas delas alicerçadas na morte e no jugo de populações inteiras, eram distantes, frias. A aura criada em torno delas tem apenas valor de culto, fadado, no entanto, à mudança dos paradigmas. Reavaliam-se os ídolos e as homenagens prestadas a eles. Os ambientes propícios para a *flânerie* não sofrem desse mal: as praças abandonadas tendem a permanecer abandonadas, os becos continuam sem iluminação e as mercadorias expostas nas vitrines das lojas das velhas galerias trazem sobre si a poeira dos anos.

Na Epifania 29, que mistura sonho e *flânerie*, Joyce escreve sobre essas imagens de culto deslocadas de sentido. Está ele em uma galeria, com “Um corredor longo e sinuoso: do assoalho sobem pilares de vapores negros” (JOYCE, 2018, p. 73). Nesse espaço, estão figuras de “Reis fabulosos”, talhados, no entanto, com as mãos sobre os joelhos, cansados. Apenas em sonho ou na observação minuciosa de quem reconfigura os sentidos, podem ser encontrados sinais de cansaço nas figuras de imponência. Os heróis nacionais simbolizam uma retidão de ações morais e políticas que os distancia de todos, infatigáveis. Esta é a função de eternizar-se uma figura a partir de uma imagem, pintada ou esculpida: criar a ilusão de ideal a ser seguido. Os monumentos da Dublin de Joyce eram especialmente incoerentes. Símbolos que pareciam ignorar os 750 anos de ocupação inglesa, retratados como vencedores de uma luta que demoraria ainda anos para terminar. O escritor, durante a *flânerie*, age como um colecionador dessas imagens que todos veem, mas que permanecem inquestionadas. Joyce compreende, como Benjamin, que a “experiência está ‘morta’, em uma série de suvenires” (BUCK-MORSS, 2002, p. 232), dos quais se apropria para construir seu texto, também ele mais um objeto de mercado, também o *flâneur* mais uma mercadoria da modernidade. O capitalismo cria objetos sem aura, replicando-os infinitamente. O *flâneur*, ao tomá-los como souvenirs, cria o “esquema da metamorfose da mercadoria em objeto de colecionador” (BUCK-MORSS, 2002, p. 232). Na galeria do teatro Gaiety, Daedalus, descrito como um “deus” do lugar de tanto frequentá-lo, está sempre atento às pequenas “lembranças” que o movimento de pessoas e vozes tem a lhe oferecer. Registra, na memória e nos cadernos que carregava consigo, as situações que mais tarde utilizaria em suas Epifanias, constantemente resolvendo “seguir algum indício banal da vida urbana em vez de adentrar a vida opressiva da universidade” (JOYCE, 2012a, p. 27).

Em meio às fantasmagorias, o *flâneur* se sente confortável. De tanto estar cercado pelas mercadorias, entregando-se à força que essas exercem, aqueles que se dedicam à *flânerie*

conseguem manter uma distância segura para que, mesmo diante das imagens do desejo, sejam capazes de comunicar. A fantasmagoria, de qualidades ilusórias, altera a perspectiva de quem por ela se vê envolvido. Joyce e Benjamin permitem-se essa ilusão, visto que o escritor-*flâneur* encontra a base de sua literatura na capacidade de estar desperto ou na possibilidade de despertar tão logo transforme em texto aquilo que vivenciou. Na repetição da *flânerie*, “a cada passo, o andar adquire um poder crescente; as seduções das lojas, dos bistrôs e das mulheres sorridentes vão diminuindo”, escreve Benjamin (2007, p. 462 [M1, 3]); e, passado esse efeito criado pelas fantasmagorias, podem, Benjamin e Joyce, servirem de mediadores das experiências modernas. Enxergam o que poucos enxergam porque estão constantemente olhando. Fisiognomistas natos, delineiam os perfis como ninguém mais é capaz. Em “Oculista”, Benjamin (2017, p. 45) observa: “No verão são as pessoas gordas que dão nas vistas, no inverno as magras. Na primavera, em dias de sol claro, damos pelas folhas novas, nos dias de frio saltam-nos à vista os ramos ainda sem folhas”. Essas descrições, tão francas e diretas, estão presentes também nas epifanias de Joyce. No texto de número 32, ele escreve: “A multidão humana fervilha no cercado, caminhando pela lama. Uma mulher gorda passa, seu vestido atrevidamente levantado, seu rosto enfiado numa laranja” (JOYCE, 2018, p. 79). São retratos quase caricaturais, mas que, de forma sintética, pintam um panorama bastante claro.

Utilizam dessa perspectiva comum para que seja mais forte a potência de comunicar, a partir da banalidade, a emergência da experiência moderna. Para Daedalus, em *Stephen Hero*, “moderno” representaria o espírito de sua época, definido por ele como vivisseccionista. “A vivisseccção em si é o processo mais moderno que se pode conceber”, afirma, em oposição ao método antigo, que “investigava a lei com a lanterna da justiça, a moralidade com a lanterna da revelação, a arte com a lanterna da tradição” (JOYCE, 2012a, 150). Na perspectiva ultrapassada, haveria um olhar distante da questão, que não deduz a partir de evidências e, sim, enxerga apenas aquilo que corrobora a tese previamente estabelecida. Daedalus, como um *flâneur*, disseca a cidade e seus moradores, procurando no recôndito o que existiria de único para sua literatura. Joyce compara as caminhadas pela cidade ao processo de composição literária. Embora não tenha aprimorado a técnica do fluxo de consciência à altura da produção de *Stephen Hero*, muitos dos capítulos trazem imagens da mente de Stephen que podem ser lidas como retratos cheios de detalhes que se assemelham a passagens de livros posteriores.

Na *flânerie*, Joyce e Benjamin encontram os elementos fundamentais de suas respectivas imagens de iluminação, epifânicas e dialéticas. O *flâneur* é a figura perfeita para propiciar essa descoberta, pois está, ao mesmo tempo, aberto ao novo e atento aos sinais

deixados pelo rastro do que já passou, das evidências mais sutis às mais óbvias, não fosse o fato de enredarem-se a tal ponto com as imagens do desejo que não podem delas despertar. O escritor-*flâneur*, em contrapartida, enxerga na rua a fonte da experiência coletiva e comunicável: “Os muros são agora sua mesa de escrever, onde 'apóia seu caderninho de notas” (BUCK-MORSS, 2002, p. 362). Joyce registra as conversas mais díspares, triviais e importantes, sem fazer disso uma distinção excludente. “Enquanto seguia pelos caminhos da cidade, mantinha ouvidos e olhos sempre abertos para registrar impressões” (JOYCE, 2012a, p. 23), mas, talvez devido à baixa visão do escritor e de sua personagem, seja na audição que reside a principal arte joyceana. Com um ouvido musical, transforma em texto os atos falhos da linguagem, as expressões coloquiais, a hesitação. Dedalus e Joyce possuíam uma consciência auditiva que os permitia recriar os diálogos em suas excentricidades. O exemplo mais importante desse olhar atento que registra o epifânico cotidiano está presente no diálogo alheio que Daedalus escuta e depois, impressionado, registra com a mesma estrutura formal das Epifanias de Joyce:

Stephen, por ali passando em sua caminhada, ouviu o seguinte fragmento de colóquio, que lhe ensejou uma impressão tão marcante que abalou severamente sua sensibilidade.

A Jovem — (com uma fala discretamente arrastada) ... Ah, sim... eu estava... na... ca... pe... la...

O Rapaz — (com uma fala inaudível)... eu... (novamente inaudível)... eu...

A Jovem — (com meiguice)... Ah... mas você é... mui... to... mal... va... do... (JOYCE, 2012a, p. 170).

Esse texto não é apenas a transcrição da conversa de duas pessoas. É já o processo de criação. Daedalus/Joyce atribuem um caráter literário à cena. As rubricas, como em uma peça, criam o tom da fala. As reticências servem tanto para contribuir para o tom confessional do diálogo quanto para demonstrar que esse *flâneur-voyeur* não pode ter acesso ao todo, e que será nessa lacuna que a imagem epifânica poderá existir. Há tantas perguntas provocadas por esse recorte do diálogo, entre essas duas pessoas desconhecidas, que a tentativa de reconstruir o contexto, de atribuir uma vida pregressa aos dois, leva a algumas iluminações: a primeira, de que há uma manifestação do extraordinário “na vulgaridade de uma fala ou de um gesto ou na memória da própria mente” (JOYCE, 2012a, p. 171); a segunda, de que cabe a ele, Daedalus ou Joyce, registrar essa epifania em texto, não permitindo que essas pequenas expressões de naturalidade, de situações reais, fossem perdidas. Essa atenção voltando ao pequeno mundo do cotidiano aparece nas anotações das Passagens. Citando Fournel, Benjamin (2007, p. 475 [M7, 8]) escreve: “com a ajuda de uma palavra que escuto ao passar, reconstituo toda uma conversa, toda uma vida”.

Tanto o *flâneur* quanto o escritor das epifanias tomam esse posicionamento diante do mundo. “Imagine meus olhares para o relógio como apalpadelas de um olho espiritual que pretende ajustar o foco da própria visão. No momento em que o foco é encontrado o objeto se transforma em epifania”, explica Daedalus (JOYCE, 2012a, p. 171). Essa é a teoria da epifania defendida por Joyce e por sua personagem. Diante dos objetos, procuram encontrar o que há de singular, do que há de insólito nas relações sociais, mediadas, principalmente, pelas fantasmagorias. As ilusões criadas pela tradição, pela família, pela religião, pelo fetichismo da mercadoria, pelo amor capitalista e pelo mercado do sexo são os pontos centrais da narrativa dedálica.

Benjamin toma consciência também desses registros cotidianos para formular seus textos de *Rua de mão única* e *Infância berlinense*. Em uma atitude dialética, essas montagens opõem-se à fala vazia, não comunicativa, das trocas banais regidas pelo mercado, pelo silenciamento entre os sujeitos. Em “Panorama imperial”, longa entrada de *Rua de mão única*, Benjamin trata da reificação resultante do esfacelamento econômico e moral experimentado pela Alemanha pós Primeira Guerra, nas diferentes esferas da vida social. Nessa montagem de imagens dialéticas, Benjamin atenta-se à incomunicabilidade moderna, alertando: “Vai-se perdendo a liberdade do diálogo. Antigamente era natural, entre pessoas que dialogavam, ir ao encontro do ponto de vista do outro; hoje, pergunta-se logo pelo preço dos sapatos ou do guarda-chuva” (BENJAMIN, 2017, p. 21). Não há mais interesse por aquilo que o outro pode oferecer afora pela sua força de trabalho, pela prestação de um serviço. Cada um é um mundo isolado de desejos, de impulsos, de vivências. Não há comunicação. Não há experiência coletiva. A descaracterização da população, sem rosto, é passo fundamental para que seja possível a manutenção da lógica burguesa: extinguir a empatia entre as pessoas, tornar possível apenas a empatia com a mercadoria. “Qualquer conversa cai fatalmente no tema das condições de vida e do dinheiro. Mas não se trata”, esclarece, “das preocupações e dos sofrimentos de cada um” (BENJAMIN, 2017, p. 21). Não é possível existir traço algum de laço empático, principalmente entre diferentes classes na camada social. Seguindo essa hierarquia de poder, mantida pelo dinheiro, Benjamin enxerga uma vida que parece desenrolar-se no ritmo do teatro, cujas personagens estão presas a um roteiro previamente estabelecido por suas características socioeconômicas, incapazes de comunicar algo além das convenções do mercado. As figuras sociais estão restritas às suas funções: o comprador e sua relação com a mercadoria; o vendedor e sua relação superficial com o comprador; a mãe, que só existe em função do filho; o filho que precisa seguir a fé, a moral e as profissões estabelecidas pela família, para que esta possa aceitá-

lo. Por isso, os papéis precisam ser representados à risca, sem desvios.

O *flâneur* e o escritor são subversivos porque questionam as decisões que a sociedade tenta impor a eles, definindo os lugares a serem frequentados, as pessoas com os quais devem manter contato, as práticas que são aceitáveis em oposição àquelas que não seriam vistas com bons olhos. Essas duas figuras, no entanto, tão logo surgem como promessas disruptivas desse quadro social, podem ser cooptadas pelo mercado. A tentativa de Benjamin e Joyce de se afastarem dessa lógica reside na proposta de, por meio do texto, serem capazes de atribuir um valor de reflexão coletiva às próprias vivências individuais. Assumem a própria relação com o fantasmático do mundo moderno, propondo que empatia possa fazer-se entre as pessoas. Os textos em que Benjamin e Joyce retratam-se como partes do mercado evidenciam quão submersos eles estavam no fascínio criado pela vida burguesa. Em diferentes momentos de *Rua de mão única* e *Infância berlinense*, por exemplo, Benjamin encontra-se deslumbrado com os espaços próprios dos sonhos coletivos, do fetichismo da mercadoria, com os lugares que reforçam a reificação moderna. Em uma memória, Benjamin descreve como era fascinado pelas vitrines, passando horas de sua infância observando-as, alimentando-se “de uma quantidade de objetos mortos” (BENJAMIN, 2017, p. 99). Essa relação empática com a mercadoria, tão próxima e franca, é essencial para que possa, mais tarde, perceber que

Os indivíduos têm de compensar a sua frieza com o seu próprio calor para não congelarem ao seu contato, e têm de agarrar com extremo cuidado os seus espinhos para não se esvaírem em sangue. Não esperam qualquer ajuda do próximo. Cobradores, funcionários, operários e vendedores — todos eles se sentem representantes de uma matéria recalcitrante cuja periculosidade se esforçam por revelar através da própria rudeza (BENJAMIN, 2017, p. 22)

O que ele faz nesse texto é denunciar como, por trás desse fetichismo, da transformação do trabalhador em mais uma mercadoria, está a tentativa de um pedido de socorro. Emudecidos, porém, esses indivíduos não encontram a palavra que possa gerar empatia nos demais, palavra esta soterrada pela vivência individual alienante, encontrada, porém, na troca de experiências.

Joyce distingue a *flânerie* diurna da noturna, sendo a primeira bastante crítica e a segunda, de entrega (JOYCE, 2012a, p. 53). Durante o dia, ele está, majoritariamente, em companhia da família ou de conhecidos, frequentando lugares importantes da capital irlandesa. Diante dos mercados, praças e museus, ele assume uma postura negativa. Nas caminhadas noturnas, sozinho, ele se entrega à luxúria e ao medo excitantes, perante o desconhecido. Só mais tarde será capaz de refletir sobre o que acontecia nesses passeios noturnos. Essa distinção entre as percepções sobre os espaços cotidianos é ainda mais delimitada por Benjamin: as situações narradas em *Infância berlinense* retratam o mundo pequeno burguês da criança,

cercada por facilidades e comodidades proporcionadas por sua família, sem que haja, em seus primeiros anos, a consciência total desses privilégios. O que há, segundo o que se narra, é um incômodo que, quando adulto, tanto em *Infância berlinense* quanto em *Rua de mão única*, Benjamin analisa criticamente, assumindo que muito de sua vida havia sido determinado pelo privilégio de classe. Nesses processos posteriores, as formulações dialéticas e epifânicas de imagens visam a transformação de suas vivências em experiências comunicáveis. Benjamin e Joyce fazem uso dos sonhos, da *flânerie* e da memória para que, no momento de perigo, no “agora da conhecibilidade”, suas atitudes, perante o mundo infestado de fantasmagorias, sejam combativas, capazes de comunicar aos demais a práxis necessária para a mudança. Para tanto, fez-se preciso, que, como um sonhador ou como um *flâneur*, tenham se entregado ao fascínio, à lógica burguesa, à fetichização, para que, de dentro, possam fazer explodir o conformismo.

3.3 Memórias da infância, memórias da modernidade

A memória é uma das principais chaves de leitura utilizadas por Benjamin e Joyce em suas investigações sobre a modernidade, pois a capacidade de lembrar mostra-se essencial no momento de perigo. Compreendem, cada um a seu modo, que o presente não é o simples resultado dos eventos anteriores, em uma redutível relação causa-consequência. O passado tem sobre a realidade vigente uma força mítica e uma força pragmática, estando no limiar entre o sono e o despertar. A lembrança seria a ferramenta que torna legíveis as imagens do tempo de agora. Na escavação do passado, objetiva-se encontrar somente aquilo que continua a se repetir, no reforço das mesmas potências fantasmáticas. Alcançar as ruínas sobre as quais foram erguidas as estruturas frágeis da experiência moderna é tarefa de quem procura enxergar como as fantasmagorias da vida adulta estão alicerçadas em camadas profundas, que remetem até mesmo à vivência da criança. Para ambos os escritores, encontra-se, nesse primeiro período de formação, a base que insere o sujeito na realidade social. A relação familiar, sua posição socioeconômica, a educação e o universo de estímulos a que a criança é submetida desde cedo, em suas possibilidades do lúdico, exercem uma função importante na vida cotidiana adulta, embora não haja, por essas conjunturas, definições inalienáveis. A configuração da infância fundamenta-se como um ponto preenchido de força gravitacional: a vivência do sujeito pode ser compreendida como consoante à infância ou como tentativa de se contrapor a ela.

À parte as muitas semelhanças entre Benjamin e Joyce, a principal diferença está na posição de suas famílias na configuração das sociedades em que viviam. Benjamin, de tradição

judia, pequeno-burguesa, foi criado em uma situação economicamente confortável; por vezes, sendo capaz de experimentar pequenos luxos, tão distantes estes da maior parte das crianças. Joyce, em contrapartida, presencia, a partir de seus dez anos, o empobrecimento de sua família, fato que tornou frequentes as mudanças de endereço, de escola, de prestígio social e dos espaços por ele frequentados. Essas duas configurações familiares serão elemento central nos livros *Rua de mão única*, *Infância berlinense*, *Epiphanies* e *Stephen Hero*, pois o procedimento de construção imagética desses textos vincula-se ao olhar crítico que ambos os escritores lançaram ao passado, ou à infância, especificamente, lendo esse tempo como um mundo de indagações, de possibilidades comunicativas das experiências do todo.

Textualmente, as memórias de Benjamin e Joyce são diferentes devido ao tempo que separa acontecimento e escrita. Se Benjamin inicia a formulação de *Infância berlinense* aos quarenta anos, em 1932, há, entre o agora da narrativa e o agora do ocorrido, um grande intervalo. Nas obras de Joyce, essa lacuna é reduzida. Os primeiros textos de *Epiphanies* datam de 1900-1901 e os últimos, de 1903-1904; Joyce, portanto, os escrevera entre seus dezoito e vinte e dois anos, quando dá início também a *Stephen Hero*. Essa diferença, na temporalidade, reflete-se na perspectiva adotada: com a distância, Benjamin pode avaliar seu mundo infantil com uma atenção maior, sendo capaz de perceber todos os privilégios de outrora, entendendo as relações sociais em que estava inserido e, principalmente, as justificativas pelo seu fascínio diante do mercado e de suas mercadorias. Sua atitude perante a memória é a de quem, conscientemente, predispõe-se a lembrar. O vínculo de Joyce com a rememoração é outro: no contato tão próximo com os eventos, relativamente recentes à época, as expressões involuntárias da memória são as mais frequentes, voltando como para alertá-lo de seus conteúdos recalçados. Essa característica torna-se evidente diante das inúmeras Epifanias que tratam da perda, da morte e do luto, pois uma das características do epifânico na obra joyceana é representar pontos de ruptura em sua vida e na vida de suas personagens.

De caráter disruptivo também, o ano em que Benjamin inicia seus escritos da memória é o mesmo em que se vê exilado de sua cidade natal. Nas “Palavras prévias” de *Infância berlinense*, escreve: “No ano de 1932 quando me encontrava no estrangeiro, começou a tornar-se claro para mim que em breve teria de me despedir por longo tempo, talvez para sempre, da cidade em que nasci” (BENJAMIN, 2017, p. 69). Essas memórias seriam uma forma de manter consigo parte de sua cidade, como se inoculasse, em si mesmo, a lembrança, tal qual uma doença, que evoca, por vezes, a saudade de casa (LESLIE, 2007, p. 184). Nessa situação, sua atitude deveria ser, segundo ele, a de reduzir os sentimentos de nostalgia, acreditando que o

texto das memórias deve ser guiado por uma necessidade social. Com o propósito de atribuir força à experiência coletiva, ser capaz de comunicar a todos aqueles que vivenciavam também o cerceamento de suas vidas era o principal objetivo de seus textos. Não importavam a Benjamin, portanto, a sua vivência muda e individual. O processo de rememoração, para esse trabalho, deveria ser crítico. Seu interesse estaria, portanto, na investigação das “imagens nas quais se evidencia a experiência da cidade grande de uma criança de classe burguesa”, complementando que os traços biográficos, “que se revelam mais na continuidade do que na profundidade da experiência, recuam completamente para um plano de fundo” (BENJAMIN, 2017, p. 70). As fisionomias de sua família e dos amigos, esclarece Benjamin, devem ocupar esse mesmo lugar secundário. Não é a família Schönflies-Benjamin aquela retratada no livro, e, sim, as famílias de classe média, as famílias pequeno-burguesas, as famílias judias, que, já naquele ano, da década de 1930, começavam a ser perseguidas pela ascensão nazista. O caráter mítico do tempo dessas memórias de Benjamin é demonstrado pela sua percepção de que parte daquilo que rememora faz parte de um coletivo, capaz de “antecipar experiências históricas posteriores” (BENJAMIN, 2017, p. 70). As imagens que ele constrói da infância, em muito, vão contrastar com aquelas narradas por ele durante seu exílio. Com o pouco dinheiro que recebia para continuar seus estudos durante os anos de 1930, não havia espaço algum para o luxo experimentado quando criança, por vezes vendo-se até mesmo privado de itens básicos para sua sobrevivência. A partir da memória, mediadora entre as experiências de diferentes temporalidades, reavaliaria, passado e presente, a partir da troca entre esses dois “agoras”.

Enquanto a predisposição de Benjamin à memória tem uma postura bastante consciente, em Joyce o processo de rememoração passa antes por uma etapa involuntária. Os primeiros textos de caráter epifânico produzidos por ele, sobretudo aqueles que remontam a seus primeiros anos, são caracterizados por expressões de medo, solidão, rebeldia e por um pueril desenvolvimento do afeto sexual, imagens que retornam à sua produção tardia como pequenos fantasmas de outra época. Com características próximas às da *flânerie*, a investigação da memória em Joyce segue um método parecido, ouvindo, nesse caso, não os diálogos externos, de desconhecidos, mas as próprias questões, pessoais, os próprios temores, que chegam a ele também preenchidos por lacunas e falhas, resultantes de uma linguagem, propositalmente, ressentida. Segundo Stanislaus, irmão de Joyce, as Epifanias, no início, eram tentativas satíricas de expressar a pretensão dos outros, mas, com o tempo, Joyce adicionou novos elementos a seus textos, para incluir “breves realizações do conhecimento inconsciente, desbloqueados,

inesperadamente, pela linguagem ou pelo sonho”³⁶ (MAHAFFEY, 2004, p. 178). Seu olhar, portanto, estava detido, primeiro, no mundo externo, naquilo que sua percepção era capaz de apreender das relações sociais cotidianas. A modificação no foco é responsável pelas Epifanias mais poéticas do escritor, utilizadas nos episódios mais introspectivos de *Stephen Hero* e *Portrait*.

Esses medos, desencadeados pelo conflito entre a criança e os adultos, pela incomunicabilidade e pela solidão modernas, são individuais na experimentação primária, mas, no texto, a partir das técnicas literárias empregadas, da construção cênica ou narrativa da montagem, podem expressar angústias universais. A memória de Proust no início de *Em busca do tempo perdido*, por exemplo, acessada ao dissolver a madeleine no chá que levava à boca, é como uma epifania joyceana ou a epifania de Joyce funciona nos mesmos moldes da memória proustiana: a predisposição dos dois não possui a mesma consciência da rememoração de Benjamin; a cristalização do que é lembrado a partir do tratamento estético é que garante seu caráter coletivo, “porque a realidade só se form[a] na memória” (PROUST, 2013, p. 233).

A primeira Epifania, de estrutura dramática, trata do medo de Joyce quando criança. Após exigir que o sobrinho peça desculpa, por algum comportamento cuja explicação faz parte das lacunas do texto, a tia de Joyce alerta à mãe do garoto: “[...] se ele não se desculpar—as águias vêm tirar os olhos dele fora” (JOYCE, 2018, p. 9). Essa frase ecoa na cabeça do pequeno James Joyce. Escondido sob a mesa, ele repisa essa imagem, das águias tirando-lhe os olhos. Como em um poema, ele repete a mesma estrofe para si mesmo: “Os olhos dele fora/ Agora/ Agora/ Os olhos dele fora” (JOYCE, 2018, p. 9). Na leitura rápida, a cena é engraçada, despreziosa. Nos detalhes da construção, contudo, estão reveladas questões mais profundas. O medo do garoto não está na figura da tia que o repreende, mas em três raízes de sua preocupação: a culpa que, de certa forma, o perseguirá durante toda a vida; a negação de qualquer pedido de desculpas, que poderia resolver a questão, não fosse a postura de quem decide arcar com as consequências sem se curvar; e, por fim, a promessa de que a cegueira lhe chegaria, rápida ou lentamente. Joyce, desde cedo, conviveu com a iminência de que perderia sua visão. Essa mesma problemática atinge Dedalus, principalmente no *Portrait* e no terceiro episódio do *Ulysses*, construído seguindo a embaçada perspectiva da personagem. Outro elemento nessa Epifania, e que será essencial para a literatura de Joyce vinculada a personagem de Dedalus, é a transformação estética do cotidiano como forma de proteger-se da realidade

³⁶Original: “brief realizations of unconscious knowledge as it is unexpectedly unlocked by language or dream” (MAHAFFEY, 2004, p. 178).

perturbadora. O que o *flâneur* encontra na rua e que o sonhador encontra no onírico, a criança amedrontada encontra dentro de si. A repetição das palavras e o ritmo criado por esse procedimento têm um efeito que não delimita realidade e memória, mas mistura essas duas partes da vida como se os mundos também se entrelaçassem.

Em comum à cena da mesa nessa epifania joyceana, o texto intitulado “Esconderijos”, em *Infância berlinense*, mostra como as crianças pareciam, na visão de Benjamin, interessadas por esses lugares que as apartavam do mundo, ainda que por pouco tempo. Como mais tarde encontrarão refúgio nas ruas, nas galerias e nas demais casas de sonho, os espaços mais recônditos da própria casa são, para o tempo infantil, aquilo que as coloca em vantagem perante os adultos. Seus corpos pequenos, que se encaixam nos vãos, nos quatinhos, em meio à bagunça, permitem que as crianças se tornem responsáveis pelo próprio tempo, que, afora isso, deve seguir a lógica imposta pelos pais. Benjamin escreve que conhecia todos os esconderijos da casa “e voltava a eles como a uma morada onde sabemos que iremos encontrar tudo no seu lugar” (BENJAMIN, 2017, p. 102). Nesses espaços, como o adulto na *flânerie*, a criança se camufla daquilo que a rodeia, tornando-se “algo de esvoaçante e branco, um fantasma” por detrás da cortina. As primeiras imagens de culto das crianças são os objetos que as auxiliam no esconder-se; a mesa da sala de jantar, um “ídolo num tempo em que as pernas torneadas são as quatro colunas” (BENJAMIN, 2017, p. 103). Benjamin alerta: se descoberta, a criança pode ficar petrificada, tamanho o susto de ver sua segurança quebrada pelos gigantes que os espaços diminutos não podem comportar. Imaginava-se vestindo uma máscara durante essa brincadeira. Protegido. À sua procura, os adultos eram como demônios. No jogo, realidade e ficção já se misturavam.

As brincadeiras narradas por Joyce nas *Epiphanies* são, em grande parte, também jogos teatrais. As crianças atuam como personagens. A exemplo, a mimetização de um tribunal, descrita na Epifania 14:

Dick Sheehy— O que é uma mentira? Sr. Presidente, tenho que perguntar...
 Sr. Sheehy—Ordem, ordem!
 Fallon—O senhor sabe que é uma mentira!
 Sr. Sheehy—Deve se retirar, senhor.
 Dick Sheehy—Como eu estava dizendo...
 Fallon—Não, não o farei.
 Sr. Sheehy—Faço um apelo ao honorável deputado por Denbigh.... Ordem, ordem!...
 (JOYCE, 2018, p. 37).

Essa brincadeira, presente também em *Stephen Hero*, evidencia as diferentes personalidades dos jovens. Não são iguais na projeção que fazem de si perante os outros, nem na atração que sentem pelas posições de poder. Os mais falantes protagonizam a cena, enquanto as demais crianças seguem assistindo a tudo. Daedalus, nesse caso, assume, não sem esforço, certo

protagonismo, sobretudo por sua reconhecida intimidade com as palavras. Outro jogo, do qual nem Joyce nem Daedalus podem escapar, chamava-se “Quem é quem”. A pessoa escolhida deixava a sala e, quando voltava, tinha de adivinhar, por meio de perguntas, qual era a pessoa em que fora “transformada”. Tão rapidamente começa a investigar, Daedalus, em *Stephen Hero*, descobre que agora “era” Ibsen. As demais crianças, no entanto, sabiam do escritor apenas a nacionalidade, errando, por muito, a idade, fato dramatizado na Epifania 11. Nessa pequena cena, Joyce demonstra, sutilmente, a solidão intelectual que ele e sua personagem experimentavam diante das demais crianças. Seu mundo é das letras. Seus interesses, a língua e a dramaturgia norueguesa. Não há um desconforto em fazer parte do ciclo social, mas prefere antes observar a ter que falar. O papel de observador lhe cai bem, em uma atitude que não é lacônica, mas reservada. Essa imagem diante das pessoas será uma constante na construção da personagem, mesmo em suas diferentes versões, já que no *Ulysses* ela segue mais ouvindo do que propriamente falando.

Benjamin retrata sua vivência da infância de forma ainda mais silenciosa e distante das demais pessoas da sua idade. Os dois irmãos, mais novos, não aparecem nas memórias registradas por Benjamin em *Infância berlinense*. Apenas mais tarde, Benjamin se aproximará dos irmãos (EILAND; JENNINGS, 2014, p. 19). As atividades lúdicas de Walter Benjamin, quando criança, ocorrem, principalmente, na presença de adultos ou na individualidade, que não parece lhe incomodar. Seu irmão, Georg, cujo nome é semelhante ao de Joyce, não encontra na produção benjaminiana a mesma expressão que a figura do irmão caçula tem para o escritor irlandês. Qualquer falta de contato direto com os irmãos parecia preenchida por brinquedos e por sua imaginação fértil. Na escola, no contato com crianças da sua idade, “Ele frequentemente separava-se daqueles que exalavam um ar de autossatisfação ou autosseguença”³⁷ (JAROSINSKI, 2009, p. 135). Há nas memórias de infância escritas por Benjamin uma melancolia constante gerada pela não-identificação perante aqueles que o cercavam. Não há animação que não termine em tédio, apatia ou tristeza. A entrada “Ampliações”, em *Rua de mão única*, observa como a criança realiza sozinha muitas de suas ações cotidianas. Na primeira parte, intitulada “Criança lendo”, Benjamin escreve que o contato com as personagens de um livro, com os enredos e com as descrições criadas pela literatura só pode ser completo e irrestrito na época da infância. Na segunda parte do mesmo texto, de nome “Criança atrasada”, Benjamin mostra como a felicidade e a comunhão entre as pessoas está “Do lado de lá das portas”, em

³⁷Original: “he frequently separates himself from those exuding an air of self-satisfaction or self-assurance”. (JAROSINSKI, 2009, p. 135).

que “professores e alunos são amigos” (BENJAMIN, 2017, p. 34), nunca estando ele presente nessas situações de convívio harmônico. Ele revisa essa mesma consideração em “Atrasado”, entrada de *Infância berlinense*. Narrando suas memórias do tempo de escola, conclui, após repetidas vezes chegar atrasado ao colégio, que “Ninguém parecia conhecer-me, nem mesmo ver-me” (BENJAMIN, 2017, p. 80). Utilizando uma alegoria literária, compara-se à imagem de Peter Schlemih, personagem que perde a sombra para o diabo, no romance de Adelbert von Chamisso. “Atrasado” evidencia a importância da literatura como fuga dessa solidão experimentada pelo escritor em seus primeiros anos.

Nas *Passagens*, Benjamin anota um excerto de Baudelaire que revela também muito da própria perspectiva: “Sentimento de *solidão* desde minha infância. Apesar da família, e entre os companheiros, sobretudo — sentimento de um destino eternamente solitário” (BENJAMIN, 2007, p. 360 [J48, 2]). Não consegue estabelecer diálogo com as demais crianças. Seu universo é o universo do adulto. Como Marcel, que desde cedo começa a compreender as relações de poder, prestígio e repúdio, tal é o fato de estar sempre em companhia de adultos, também Benjamin tem sua infância marcada pela lógica de quem não se sentia confortável estando rodeado pelas outras crianças. Nas “Palavras prévias”, de *Infância berlinense*, a última frase é sintomática dessa questão: “Espero que pelo menos nestas imagens se possa notar como aquele de quem aqui se fala prescindiu mais tarde do aconchego e da proteção que foram apanágio da sua infância” (BENJAMIN, 2017, p. 70). Seu objetivo com essas memórias não é, portanto, mostrar o universo lúdico da criança, em contato com as outras, e, sim, descrever como, mesmo tendo sido amado e cuidado por sua família, o isolamento de garoto moldou parte de sua personalidade adulta, bastante solitária.

Muito têm a dizer sobre o presente do adulto as atitudes tomadas pela criança diante das figuras de poder, das regras impostas, dos comportamentos ditados pelas tradições familiares. Para Benjamin (2017, p. 12), “só aquilo que já sabíamos ou praticávamos com quinze anos será mais tarde a massa de que são feitos os nossos atrativos”, por isso recomenda que não se deixe passar, durante a juventude, “a oportunidade de fugir dos pais”. A postura de Joyce é semelhante a essa. Utilizando-se de seu alter ego, demonstra o descontentamento com a vida doméstica, muito em parte por seu apego à intelectualidade, pouco valorizada pelos parentes: “A família esperava que ele [Daedalus] seguisse imediatamente o caminho da respeitabilidade remunerada [...], mas ele não podia satisfazer a família” (JOYCE, 2012a, p. 36). Ambos os escritores pareciam já propensos à rebeldia, à revelia das atividades de trabalho burocrático. No ambiente familiar, quando não preferiam o completo laconismo, colocavam-se a debater suas ideias de

forma acalorada; nos episódios escolares, narram como frequentemente se atrasavam, perdiam aula ou preferiam a *flânerie*, atos que em nada tinham de aversão ao conhecimento, aos estudos, sendo antes o resultado do descontentamento diante da limitadora educação burguesa. Citando Fourier, Benjamin acreditava que, para educar uma criança, era preciso “um vasto aparato de atividades contrastantes e progressivas, mesmo desde a mais tenra idade [...]” (BENJAMIN, 2007, p. 683 [W12a, 6]). A experiência da criança, tendo muito a ver com o mundo dos sonhos, está a um passo do despertar, não fosse o cerceamento que o adulto lhe impõe. Na perspectiva benjaminiana, “É responsabilidade dos educadores não dissolver o mundo da infância, subjugando as crianças por interesses de classe”³⁸ (EILAND; JENNINGS, 2014, p. 320). Como o universo onírico e da *flânerie*, também o mundo da criança não está apartado do mundo adulto, sendo, em verdade, a sua miniatura. Pela faculdade mimética, a criança espelha as relações dos adultos, na imagem de si que estes constroem para o outro. “A criança recebe o mundo tão completamente que o mundo forma a criança”³⁹ (LESLIE, 2007, p. 16), então não pode ser passivo o comportamento infantil diante da realidade que a rodeia. Por isso a importância que Benjamin atribui à brincadeira, ante ao brinquedo, que é a inserção do adulto na imaginação da criança.

Esse jogo entre realidade e ficção, presente na brincadeira, fundamenta também a memória. Benjamin adjetiva a eternidade proustiana como um tempo entrelaçado, sem limites. Também assim ele e Joyce construíram seus textos. Por meio da pontualidade das pequenas cenas, pela técnica da montagem, rompem com o encadeamento temporal, para, como Proust, serem capazes de presentificar o passado. Não é de interesse desses três escritores que os acontecimentos sejam lembrados em suas formas estanques e emudecidas, significando apenas alguma coisa à realidade do outrora. Presentificar ressignifica ambas as realidades, de tal forma que, como não há, no mundo dos sonhos, distinção entre o que é ou não factual, também à memória só pode se revelar a verdade. Aquilo que se é capaz de lembrar é a única resposta possível diante do que aconteceu, inacessível senão pela rememoração ou pelo texto.

A criança, para Benjamin (2007, p. 435 [K1a, 3], “é capaz de algo que o adulto não consegue: rememorar o novo”, olhar para o mesmo lugar e sempre nele encontrar um elemento desconhecido. Em contraste à perspectiva do adulto, que enxerga no mundo apenas a exterioridade dos objetos, a criança vê o que há de simbólico nas coisas. Nisso reside sua

³⁸Original: “It is the responsibility of educators not to dissolve the world of childhood by subjugating children to class interests” (EILAND; JENNINGS, 2014, p. 320).

³⁹Original: “The child receives the world so fully that the world forms the child” (LESLIE, 2007, p. 16).

propensão colecionadora: “Cada pedra que encontra, cada flor que colhe e cada borboleta que apanha já são para ela o começo de uma coleção, e tudo o que possui é para ela logo uma coleção” (BENJAMIN, 2017, p. 36). A partir desse interesse da criança pelo objeto, que não segue, ainda, a lógica de mercado, Benjamin reavalia a própria relação com a mercadoria, para encontrar o que há de subterrâneo na atração irrefletida gerada pelo fetichismo de mercado. À época da infância de Benjamin, “o centro de Berlim passou a ser dominado por lojas de departamento, publicidades em massa, com uma maior disponibilidade de mercadorias produzidas industrialmente, cinquenta anos depois disso ter acontecido em Paris”⁴⁰ (EILAND; JENNINGS, 2014, p. 12-13). Nesse espaço de crescimento da oferta de mercadorias, Benjamin vive sua infância, o que justifica porque tantas memórias estão enraizadas nos objetos, nas compras que fazia junto da mãe, na variedade de possíveis luxos que a cidade passou a exibir entre os séculos XIX e XX, e “Benjamin era fascinado por esses frequentemente ignorados sinais da vida urbana contemporânea, o homem sanduíche, os postos de gasolina, os letreiros neon, as mulheres da moda, as vitrines bem iluminadas das lojas”⁴¹ (McROBBIE, 2005, p. 113). Quando criança, as caminhadas pela cidade, que tanto instigavam Benjamin, eram feitas, majoritariamente, em companhia da mãe. Não tinha, portanto, a liberdade de se demorar por muito tempo diante das vitrines, de observar atentamente a relação das pessoas com as mercadorias, por isso o olhar de Benjamin durante suas memórias em *Infância berlinense* é de quem está em constante deslocamento, mas com vontade de parar.

Em “Estaleiro”, presente em *Rua de mão única*, escreve Benjamin (2017, p. 16): “as crianças criam elas mesmas o seu mundo de coisas, um pequeno mundo dentro do grande”. A afirmação de que o mundo das crianças está dentro de um mundo maior, o adulto, simboliza para Benjamin que, mesmo não seguindo totalmente a lógica de mercado, o mundo infantil sofre, sim, influência do fetichismo criado pela mercadoria. A necessidade de brinquedos, tanto para lazer quanto para a educação, passa por essa lógica fetichizante. Sem ser exposta a isso, a criança encontrará divertimento e aprendizagem nos “desperdícios que ficam do trabalho da construção, da jardinagem ou das tarefas domésticas, da costura e da marcenaria” (BENJAMIN, 2017, p. 16). Os objetos que o mercado produz em série, os brinquedos infantis que imitam trens, pás, vassouras, panelas, serrotes e outros tantos objetos ligados ao trabalho humano,

40Original: “Berlin’s center came to be dominated by department stores, mass advertising, and a more general availability of industrially produced commodities a full fifty years after this had occurred in Paris” (EILAND; JENNINGS, 2014, p. 12-13).

41Original: “Benjamin was fascinated by the often unnoticed but daily signs of contemporary urban life, the sandwich men, the gas stations, the neon signs, the women's fashions, the brightly lit shop windows.” (McROBBIE, 2005, p. 113).

podem ser encontrados pelas crianças nos galhos, lascas, baldes e caixas, que a fértil imaginação é capaz de moldar para o jogo. Alegoricamente, Benjamin escreve essa entrada também como alerta de que nas sobras, no que resta do uso, pode o adulto encontrar novos significados: “O potencial para destrancar uma ‘memória popular’ reside na substância e materialidade do brinquedo infantil, ou na velha peça de roupa”⁴² (McROBBIE, 2005, p. 109).

Os brinquedos revelavam à criança um conhecimento ainda inacessível, mas que causavam fascínio. Na casa de uma tia, Benjamin narra em “Rua de Steglitz, esquina com a rua de Genthin”, como era trazido diante dele um “grande cubo de vidro que continha toda uma mina em atividade, onde se movimentavam pontualmente, ao ritmo de um mecanismo de relógio, mineiros, serventes, capatazes, com carros de mão, martelos e lanterna” (BENJAMIN, 2017, p. 84). O que a criança enxergava era um pequeno mundo diante de si. Impressionava-o o mecanismo, o tempo exato, a organização. A criança precisava aprender sobre o trabalho, mas com a proteção de quem observa o mundo da sala da casa burguesa. Era o trabalho dos outros. O destino dos outros. O brinquedo escondia qualquer sofrimento laborioso. O trabalhador não reclamava e nunca errava. Seu trabalho era sempre o mesmo e sempre da mesma forma era executado. O tempo igual. Desse item, especificamente, o trabalho culminava em um objeto: o tesouro escavado da mina. O tempo desses brinquedos, no entanto, já havia passado na época da escrita da memória. Benjamin concluía que as crianças burguesas da década de 1930 não mais tomavam conhecimento do trabalho marginalizado, nem mesmo por meio dessas caixas de vidro, ilusórias da perfeição.

Na entrada “Mercado”, de *Infância berlinense*, Benjamin mostra como o trabalho era um elemento quase mágico ao olhar infantil. As imagens que ele mesmo criava durante suas andanças pelo comércio, em companhia da mãe, não sugerem a ele “as acepções originais de comprar e vender” (BENJAMIN, 2017, p. 87). A montagem construída nesse texto descreve o olhar infantil sobre o comércio. Olhar lúdico, quase onírico. A criança não vê a coisa, ele vê o simbólico da coisa. As mulheres que ali trabalhavam pareciam figuras mitológicas, sacerdotisas da deusa Ceres, responsáveis pelo alimento, “vendedoras de todos os frutos de campo e de pomar, de todas as aves, peixes e mamíferos comestíveis [...]” (BENJAMIN, 2017, p. 87). O adulto, que enxerga o outro pela sua função ou que então por ela é enxergado, como cria a reificação do mercado, não pode compreender o fascínio mítico da criança pelo outro ou pela

⁴²Original: “The potential for unlocking a kind of 'popular memory' lies in the substance and materiality of the childhood toy, or the now old-fashioned item of clothing” (McROBBIE, 2005, p. 109).

transformação do trabalho em um objeto. Quando escreve, em “Varandas”, que “O ritmo do trem e do bater dos tapetes embalava-me até adormecer. Era o molde onde se formavam os meus sonhos” (BENJAMIN, 2017, p. 71), Benjamin demonstra como a experiência na cidade era para ele um elemento essencial de sua formação. Os objetos eram responsáveis por engendrar as primeiras ilusões de esperança. As imagens criadas pelo Panorama imperial, projeção de paisagens que antecedeu o cinema, fascinavam a todos no fim do século XIX, mas, aos poucos foi perdendo espaço, tendo as crianças como seu último público. Nelas, permanecia por mais tempo o efeito da fantasmagoria, das imagens do desejo. Quando visitava lugares importantes à história alemã, monumentos e pavilhões, brincava completamente alheio a suas significações. A impossibilidade de projetar o futuro, fazia da criança burguesa, no centro de uma grande cidade, um ser destituído de outro tempo além do presente.

A tranquilidade proporcionada à criança pela família de classe média era abalada tão somente pela doença ou pela morte. Em “Blumeshof 12”, entrada que tem por nome o endereço da avó de Benjamin, recorda-se ele do “sentimento imemorial da segurança burguesa”, criado pela qualidade dos móveis e dos ornamentos da casa. Os objetos, em madeira, porcelana ou prata, traziam uma tônica para a eternidade: desde sua infância era a mesma mesa a que se sentavam para as refeições; a mesma cama sobre a qual a avó dormia há tanto tempo. Em nenhum desses elementos poderia ser vislumbrada a pobreza ou a morte:

A miséria não podia ter lugar nessas salas, por onde nem querer a morte passava. Nelas não havia lugar para morrer; por isso, os seus ocupantes iam morrer nos sanatórios [...]. Por isso pareciam tão confortáveis de dia, e à noite transformavam-se em cenário de maus sonhos (BENJAMIN, 2017, p. 96).

Quando a avó morre, sua mobília permanece ali, até ser vendida para outras pessoas. Elas resistem a todos. Apartada da vivência do luto, a criança burguesa tem seu primeiro contato com a perda a partir do mundo onírico. Quando perde um amigo, Heinle, apenas em sonho Benjamin permite-se vivenciar o fato. A imagem da morte, que poderia romper com a inocência infantil, é tão íntima de Benjamin que ele se recusa a pensar sobre ela racionalmente. Em “Fechado para obras!”, encontra-se esse mesmo motivo: “Em sonhos, pus fim à vida com uma espingarda. Quando soou o tiro não acordei, mas vi-me durante algum tempo já cadáver. Só depois acordei” (BENJAMIN, 2017, p. 52). O que assusta Benjamin em relação à morte são seus pensamentos suicidas (EILAND; JENNINGS, 2014, p. 70). A esses pensamentos, ele responde com silêncio, recalque e escrita.

Quando bem pequeno, seu primeiro contato com a morte se dá quando perde uma colega de classe, uma garota da sua idade, que parecia despertar em Benjamin algum interesse afetivo.

Registra, em “Duas imagens enigmáticas”, como essa experiência modificou sua percepção sobre as coisas: ao observar o jardim da casa em que a menina morava, a impressão que lhe fica não é mais agradável; pelo contrário: após a fatalidade, o jardim “era o cenotáfio da pequena morta” (BENJAMIN, 2007, p. 86). Em outra entrada que trata da questão da morte, porém, o foco de Benjamin é outro. Em “Notícia de uma morte”, Benjamin, com cinco anos de idade, recebe do pai a notícia de que um primo havia falecido, “um homem já velho que pouco significava para mim” (BENJAMIN, 2017, p. 95). O pai de Benjamin permanece junto do filho após dar a notícia. Aquilo que reteve na memória, porém, não foi a força do que seu pai dissera, mas a imagem do próprio quarto. O pai havia entrado ali para não ficar sozinho, escreve Benjamin (2017, p. 95), “mas quem ele procurava era o meu quarto, e não eu”. O pai, como a criança, procurava um lugar para isolar-se, vivenciava ali o primeiro momento do luto. As notícias fúnebres são comuns nas memórias benjaminianas. Nesse ato, encontra-se uma ruptura, uma interpolação de temporalidades e espaços. Para os que aguardam a notícia, a pessoa continua viva; para quem tem como missão transmitir a informação de morte, esse conhecimento é um fardo que deseja logo compartilhar. A morte é uma experiência coletiva e individual, Benjamin sabe, por isso o pai está ali, como se sozinho, bem sabendo que mais tarde viria o aspecto social, os ritos, os encontros, as lamentações, o sentimento de que tudo é farsa no luto coletivo.

Joyce também revisita, com as Epifanias, os momentos cruciais da sua formação, para investigar o que compreende de si mesmo no tempo presente: um homem igualmente solitário. Nesse sentido, suas imagens do luto são as mais intrigantes do livro. Diante da morte de seu irmão George, falecido em 1902 em decorrência da febre tifoide, Joyce escreve uma sequência de Epifanias em que parece buscar compreender o seu processo de luto, passando por diferentes fases dessa experiência: a dor, o ceticismo, a raiva e a aceitação. A Epifania 19, a primeira a tratar dessa questão, dramatiza a cena em que Joyce recebe a notícia dos sintomas do irmão. O endereço da família, uma casa pequena em Glengariff Parade, é o espaço da ação. Sua mãe, “toda vermelha, tremendo, aparece na porta”, chamando-o pelo apelido de família: “Jim!” (JOYCE, 2018, p. 49). James Joyce, que, como era frequente, estava ao piano, escuta a dificuldade da mãe em formular uma pergunta coerente, um pedido de ajuda. Nas poucas linhas do texto, dez são as reticências na fala. O discurso está tanto nas palavras quanto nos silêncios. O ritmo criado pela cena é de um pequeno pesadelo, com as personagens se arrastando, mesmo em um tempo tão breve. Na descrição que Joyce faz em *Stephen Hero* do momento anterior à chegada da mãe de Daedalus, este, também junto ao piano, observa o dia transformando-se,

lentamente, em noite. A figura materna que aparece como rubrica na Epifania, no romance é descrita quase como um fantasma. Primeiro, Daedalus a vê como “uma forma”; em seguida, enxerga-lhe o rosto rubro, na penumbra; por fim, escuta a voz, “que ele reconheceu pertencer à mãe”, mas que lhe soava estranha, como “a voz de um ser humano aterrorizado” (JOYCE, 2012a, p. 131). Os espaços reticentes na forma narrativa caem, de dez, para oito. O que era rubrica agora é narração, mas um elemento teatral permanece, quando Daedalus enxerga a semelhança entre a voz da mãe e “a voz de um mensageiro numa peça de teatro” (JOYCE, 2012a, p. 132). Há outra distinção importante entre a cena na Epifania e seu uso no romance: quem morre em *Stephen Hero* não é o irmão George, mas a criação literária de nome Isabel. As duas leituras mais prováveis para essa alteração, mudando até mesmo o gênero da criança, são de que, ou Joyce pretendia não falar diretamente sobre a morte do irmão, ou que, para destacar ainda mais o vínculo de seu herói com Maurice, irmão de Daedalus e alter ego de Stanislaus, o escritor tenha preferido criar uma irmã, menina e bem mais nova. Stanislaus dizia que James só escrevera sobre a morte de Isabel porque George havia morrido. A essa afirmação, Joyce responde que, embora não de forma consciente, sua mente o guiava para esses lugares da própria experiência (ELLMANN, 1982, p. 264).

As Epifanias de luto, em Joyce, são exemplos da sua capacidade empática. Ele não observa a realidade com o distanciamento que lhe é peculiar às demais situações, mas coloca-se na posição do irmão. A Epifania 20, narrativa, segue Joyce na noite posterior à morte. “Estão todos dormindo. Vou subir agora... Ele está deitado na minha cama onde eu estava deitado ontem à noite”, escreve (JOYCE, 2018, p. 51). O corpo de Joyce e o corpo do irmão ocupam, portanto, o mesmo espaço, mas em temporalidades diferentes. Poderia ser ele a figura morta, reflete. Ele lamenta tanto pelo que aconteceu que nem mesmo consegue “rezar por ele como os outros fazem.....” (JOYCE, 2018, p. 51). Em *Stephen Hero*, Daedalus também sente a morte da irmã Isabel, mas enxerga nisso uma ironia: não pode morrer aquilo que não teve a chance de viver. Ela, que fora tão pouco, era para ele quase uma estranha. Seu único vínculo familiar mais forte é com Maurice. O mundo da irmã é um mundo apartado do dele. Os papéis das crianças são outros a depender do gênero: a companhia de Maurice é muito cara a Daedalus porque ambos são garotos, de idades próximas, mas a menina Isabel está em outro lugar, inacessível aos meninos. O que a morte de Isabel causa em Daedalus é a conclusão de que a própria vida “lhe parecia uma dádiva; a asserção ‘Estou vivo’ parecia-lhe conter uma certeza satisfatória” (JOYCE, 2012a, p. 133). Esse é o momento epifânico da personagem, na conclusão de que, afora as mentiras sociais, existia alguma coisa em estar vivo que poderia trazer-lhe alguma

felicidade.

Nisso pode residir também um dos motivos pelos quais Joyce não escreveu sobre George ou sobre a morte de uma personagem masculina e que poderia ser confundida mais diretamente à figura do irmão: no romance, seu narrador, seu herói e seu alter ego podem dizer com franqueza aquilo que pensam diante das diferenças nas relações sociais; possuem uma liberdade para construírem uma opinião mais contundente em relação às personagens, criadas tendo como base as pessoas de sua própria convivência, como em um *roman à clef*. Nas Epifanias, contudo, os nomes reais e o tratamento mais direto com os acontecimentos de sua vida tornam necessários de Joyce o uso de pequenos eufemismos. A Epifania 22, ainda no contexto da morte de seu irmão, demonstra, em suas entrelinhas, como Joyce estava atento às práticas sociais vazias:

[Dublin: na Biblioteca Nacional]

Skeffington— Lamentei saber da notícia da morte de seu irmão.... lamentei não termos sabido a tempo..... de ter estado no funeral.....

Joyce—Oh, ele era muito novo.... um menino....

Skeffington—Mesmo assim.... dói... (JOYCE, 2018, p. 57).

Joyce identifica o tom protocolar na fala do colega de classe, Francis Sheehy-Skeffington, que aparece em outras Epifanias e que será o modelo para a criação do amigo McCann em *Stephen Hero*. Nessa mesma situação, a narração do romance é ainda mais clara para mostrar o descontentamento do irmão diante do falso luto sinalizado pelo colega: após ouvir de McCann frase “Mas... como dói”, o narrador descreve que “O cúmulo da falta de convicção pareceu a Stephen ter sido alcançado naquele momento” (JOYCE, 2012a, p. 136). Toda a trivialidade da vida revela-se à personagem, como se um véu sobre seus olhos fosse tirado. Esse era o primeiro estágio da epifania: o contato com o significativo dentro do trivial. Joyce constrói esse momento da narrativa em *Stephen Hero* como um ponto de ruptura epifânica com a infância. A morte marca a passagem de um Daedalus mais comunicativo, sociável, ligado à família e à religião, em direção a um Daedalus desiludido, calado, crente somente da força das ruas, da literatura e do eu perante o mundo. Opondo-se ao que seria esperado dele, no bar em que estão reunidos os homens da família após o sepultamento, Joyce pede uma cerveja. A reação de seu pai, Simon, que nessa versão da história de Stephen, não apresenta o mesmo vício em álcool, é narrada:

Seu pai parou de falar e passou a fitá-lo com atenção mas, sentindo-se por demais insensível para se deixar intimidar, Stephen pegou com um ar grave o caneco e o esvaziou com um gole demorado. Enquanto mantinha a boca na borda do caneco, Stephen sabia que o pai estava assustado e sentiu na garganta o gosto amargo da terra

do cemitério (JOYCE, 2012a, p. 135).

Essa pequena cena demonstra diferentes elementos da constituição de Daedalus e da sua relação com o pai. Ele sabe que está sendo visto. A primeira reação é sentir-se insensível demais para ligar, mas, depois, aparece-lhe novamente uma sensação de culpa, como o pecado que mais lhe atormenta. Essa culpa, porém, como na primeira epifania, não faz com que demonstre algum arrependimento. No fim da pequena narração, ele está sentindo na boca o gosto amargo da terra. Uma parte dele estava sendo enterrada também. Esse sentimento, porém, como tantos outros, ele mantém somente para si.

A continuação dessa cena, com a descrição dos pensamentos de Daedalus, evidencia como seu modo de olhar o mundo foi alterado por essa experiência da morte. Enxerga no ato de enterrar os mortos uma torpeza que o leva a considerar a água e o fogo como alternativas mais limpas para os ritos funerários. A universalidade de seu pensamento, na criação de uma experiência coletiva, está na conclusão de que “Jovem algum [...] é capaz de contemplar o fato da morte sem extremo repúdio à rede de falsidades e trivialidades que compõem o funeral de um burguês” (JOYCE, 2012^a, p. 136). Essa mesma sensação terá Bloom no *Ulysses* durante todo o enredo envolvendo o enterro de Dignam, que a ele assemelha-se a uma farsa, um jogo de caricaturas e máscaras.

As Epifanias e os episódios em *Stephen Hero* que tratam do luto são os momentos de ruptura da inocência em Joyce, portanto. Benjamin acessa essa mesma quebra com a realidade, mas somente a partir do sonho. Embora por diferentes meios, os dois escritores compreendem que, diante do universo das fantasmagorias, das imagens de desejo, da reificação criada pelo fetichismo, pelo silenciamento entre as pessoas, o posicionamento lúcido deve ser tomado a partir do texto, na leitura e criação de suas imagens, epifânicas e dialéticas; do sonho, da *flânerie*, da memória, do jogo ou da morte. A vivência individual (*Erlebnis*) transformada em experiência comunicativa (*Erfahrung*), pois que as diferenças todas entre as pessoas só fazem destacar quão abrangente é a força das práticas alienantes. Nesse sulco aberto pelo texto, produzir, a partir da montagem, o despertar, essa é a tarefa a que se propõem.

3.4 Imagem, epifania e montagem: elementos para despertar das fantasmagorias modernas

Em diferentes textos de *Rua de mão única* e *Infância berlinense*, Benjamin reflete sobre seu método de trabalho, tanto em razão dos objetivos almejados por ele, quanto pelas

características de técnica e linguagem pensadas para essas obras, compreendendo que a literatura e a filosofia não poderiam estar apartadas de um caráter político e social, sobretudo no contexto em que ele estava inserido, entre as décadas de 1920 e 1930. Em “Posto de Gasolina”, texto que inicia o primeiro dos livros, escreve: “A construção da vida passa neste momento muito mais pela força dos fatos do que pelas convicções” (BENJAMIN, 2017, p. 9), configuração que tornaria estéril a atividade literária que desconsiderasse a postura dialética entre ação e escrita. Na modernidade, como mundo dominado pelas fantasmagorias, a linguagem, defende Benjamin, deve ser imediata, pois apenas ela “se mostra capaz de responder ativamente às solicitações do momento” (BENJAMIN, 2017, p. 9); como única possibilidade de comunicar as experiências que, de outro modo, seriam apenas vivências individuais emudecidas.

Benjamin compreendia como necessário um novo método, capaz de transmitir, por meio de experiências do choque, a revelação de uma verdade que “quer ser afugentada de súbito e de rompante, arrancada à autocontemplação por um tumulto, por uma música, por gritos de socorro” (BENJAMIN, 2017, p. 57). Na entrada “Primeiros socorros técnicos”, presente em *Rua de mão única*, Benjamin esclarece que o escritor que se preocupa tão somente em registrar a verdade tal como ela foi pensada produziria o que há de mais mísero. Descrever o acontecimento sem atentar-se aos métodos utilizados não romperia com o contínuo emudecimento da sociedade, produzindo tão somente novas palavras vazias de expressão. Nesses textos empobrecidos de experiências coletivas, apenas a vivência poderia encontrar espaço, não havendo possibilidade de diálogo, de troca. Toda produção pautada por esse modelo não dialético seria uma rua de mão única, esclarece Benjamin, uma reunião de frases que nada podem comunicar a quem as lê. Escrever por meio de imagens seria o caminho à contramão desse sentido único. No entanto, alerta que

Essa escrita da imagem só poderá ser manipulada por poetas que, como nas origens, serão sobretudo especialistas da escrita que terão de saber explorar os domínios nos quais (sem se considerarem demasiado importantes) tem lugar a construção dessas formas de escrita: os dos diagramas estatísticos e técnicos (BENJAMIN, 2017, p. 25-26).

Essa característica imagética seria, na perspectiva benjaminiana, a única alternativa para despertar das fantasmagorias, da mesma forma que a montagem apresenta-se como esse novo método de utilização das imagens, que, apropriando-se dos anúncios, dos artigos de jornal e dos cartazes, isto é, do texto da rua, seria capaz de reconstruir a possibilidade de comunicar. Como técnica progressista, a montagem buscaria tirar do contexto do mercado essas expressões de

linguagem cotidiana, aproximando literatura e filosofia da vivência diária, tendo nesse ambiente a sua potencialização (BUCK-MORSS, 2002, p. 108). A escrita, outrora restrita ao livro, encontrava, durante o fim do século XIX e começo do século XX, uma nova expressão na rua, arrastada até ela “pelos reclames e submetida às brutais heteronomias do caos econômico” (BENJAMIN, 2017, p. 23). Na modernidade, a linguagem estaria a serviço das fantasmagorias, dominada por elas. Se sonho, *flânerie* e memória configuram-se enquanto meios do despertar, isso só é possível porque a montagem revela-lhes os mecanismos desse caráter emancipatório.

Na escrita, compreendia Benjamin, o trabalho do bom prosador estaria dividido em três níveis, como aponta em “Atenção aos degraus!”: um nível “musical, o da composição, um arquitetônico, o da sua construção e por fim um têxtil, o da tecelagem” (BENJAMIN, 2017, p. 24); pontos que corroboram a perspectiva da montagem como método de produção de novos sentidos não alienados. A música, presente na etapa da composição, pode referir-se ao som das ruas, das máquinas e do barulho indistinguível das conversas alheias. Como um arquiteto, o escritor ergue, a partir desses elementos cotidianos, o seu texto, como se desses fios, soltos, ao costurá-los, fizesse entrever o tecido da realidade, deixando, no entanto, que as costuras, os remendos e os desalinhos sejam igualmente visíveis.

Na relação construída a partir de citações, de fragmentos que funcionam como fios, na justaposição entre textos de diferentes épocas, lugares e características, encontra-se revelado aquilo que permanece escondido na leitura isolada dos excertos (FERRIS, 2008, p. 109). Observar os sonhos e as memórias, organizados pela montagem, permitiria uma nova leitura. O onírico e a rememoração fazem parte do plano musical, cuja reverberação só se faz possível a ouvidos atentos: “A fala conquista o pensamento, mas a escrita domina-o”, atesta Benjamin (2017, p. 28), que, em *Rua de mão única* e *Infância berlinense*, não constrói ficção ou memória: essas imagens são, em verdade, pequenos retratos da vivência benjaminiana, os quais, após aplicada a técnica da montagem, podem ser lidos como experiências do coletivo, agindo contra a ilusão criada pelas imagens do desejo. Justapostas, as imagens dialéticas pensadas por Benjamin não promovem um sentido único, uma via de mão única na leitura dos textos. Essas imagens agem antes como expressões da relação tese-antítese que os diversos contextos são capazes de engendrar. Se nas *Passagens*, faz parte, da escrita constelacional de Benjamin, um universo de textos produzidos no século XIX ou que, sendo já do século XX, refletiam sobre esse tempo passado, em *Rua de mão única* e *Infância berlinense* é com base em seu universo pessoal que o escritor alemão constrói suas reflexões. Nas ruínas de sua vida, de um tempo que existe apenas no sonho, na memória e na *flânerie*, encontra ele material para o despertar. São

as próprias vivências com a fantasmagoria, colecionadas e organizadas pela montagem, que permitem a Benjamin comunicar, fazer frente ao silenciamento da modernidade, que se opõe a toda e qualquer voz destoante.

Os diferentes textos têm sobre a produção benjaminiana um papel que não o da simples influência: ao ler o que escreveram sobre o tema de suas investigações, Benjamin relê e encontra novos significados naquilo que fora dado como estabelecido. O “agora da conhecibilidade” no qual se encontra, na disruptiva Europa dos anos de 1920 e 1930, faz com que as imagens lidas por ele funcionem como iluminações, reveladoras dessas duas temporalidades entrecruzadas dos séculos, desvelando as experiências individuais e coletivas, a serem transmitidas pela dialética de suas imagens. Os anos em que termina *Rua de mão única* e dá início a *Infância berlinense*, os primeiros de seu exílio, são determinantes para o rumo que suas pesquisas tomariam ao fim de sua vida: as diferentes experiências do choque passam a ser, para Benjamin, fundamentais em sua compreensão sobre o fazer filosófico e literário. Os grandes textos cedem espaço para o fragmento, para o que há de pequeno, no caráter de mônada: “as citações são no meu trabalho como salteadores à beira da estrada, que irrompem armados e retiram ao ocioso caminhante a sua convicção” (BENJAMIN, 2017, p. 57), frase que também fundamenta, de maneira bastante clara, sua posterior pesquisa para as *Passagens*.

Os fragmentos que compõem *Rua de mão única* e *Infância berlinense* não são os textos presentes nos livros, conhecidos ou esquecidos pelo cânone, de outros escritores e épocas, mas, sim, aquelas expressões imagéticas que Benjamin encontrava em sua própria vivência; nos letreiros, nas conversas e nas notícias a que tinha acesso quando criança ou mesmo depois de adulto. O interesse em inventariar a própria vida surge-lhe desde cedo. O apego às listas, à metódica organização de citações e a uma constelação de elementos evidenciados em sua escrita fazem parte da característica de colecionador em Benjamin (EILAND, 2004, p. 19). Por isso suas memórias atentam-se aos detalhes, de objetos e lugares, cuja imagem produzida a partir dessas minúcias, mesmo com a distância dos anos, mantém vivificada a descoberta da verdade. Há sempre um processo de retorno, um apego ao passado que não é nostálgico. Em contrapartida à nostalgia, Benjamin busca presentificar os fatos. Lendo o mundo com o olhar do agora, não com o olhar do passado, sua visão é de quem procura olhar para frente, com a consciência do mundo atrás de si.

Ainda que pareçam não seguir um encadeamento lógico, esses recortes da vida cotidiana apresentados por Benjamin são alocados em uma ordem especial, enfatizando algumas questões ao repetir certas temáticas; no entanto, ao inserir, entre textos similares, um fragmento que

rompe com esse *continuum*, faz ressignificar tanto o novo, quanto aquilo que se lera anteriormente. Como exemplo, entre as imagens de sonho construídas em “Número 113”, em que trata das vivências oníricas no encontro com Goethe, e o texto “Relógio oficial”, no qual descreve a importância das obras inacabadas, Benjamin posiciona uma imagem curta, de apenas três palavras, intitulada “Para homens”, em que escreve: “Convencer é estéril” (BENJAMIN, 2017, p. 12). Como se alertasse que seu objetivo, tanto nos sonhos quanto na leitura que faz da produção literária moderna, não residisse na tentativa de convencer o leitor de que são reais as suas colocações, faz com que surja a pergunta: “o que pretende, então, com esse projeto?”. Na relação dos fragmentos, obtém-se a resposta: dividir a responsabilidade pela construção dos sentidos com o leitor, que não se deixará convencer por quem escreve, agindo também como coautor desses textos. A proposta é encontrar o que sua própria realidade, a partir das vivências do mundo infantil e adulto de Benjamin, tem a dizer sobre as demais realidades no mundo. Esses fragmentos que falam, em um primeiro momento, de um universo particular, podem tornar possíveis novos significados e leituras.

Com essa prática, Benjamin desenvolve um jogo, transformando em miniatura os acontecimentos para que estes possam ser interpretados dialeticamente, como se observados em uma vitrine ou panorama (HUYSSSEN, 2015, p. 148). Objetiva, com a coautoria da produção de sentidos, evitar aquilo que acontecia às pessoas em um museu: a expressão em seus rostos é de uma “mal disfarçada desilusão pelo fato de aí só encontrarem quadros” (BENJAMIN, 2017, p. 57), isto é, incapazes de identificar na arte o que ela tem a comunicar. Benjamin reiteradas vezes utiliza-se dessas alegorias de quem olha, mas não é capaz de enxergar. As alegorias da caveira e da máscara mortuária, por exemplo, retomadas nas *Passagens*, demonstra como o olhar atento é capaz de encontrar vida mesmo naquilo que parece destituído dela. *Rua de mão única e Infância berlinense* fazem uso dessas imagens como forma de expressar a atenção que Benjamin dedicou às ruínas, revolvidas para encontrar o entrelaçamento entre o individual e o coletivo. A caveira, tal qual a ruína, pode parecer vazia à visão não dialética. Benjamin (2017, p. 33), no entanto, identifica como “inigualável linguagem da caveira: inexpressividade absoluta — o negro das órbitas — unida à mais selvagem das expressões — fileira de dentes arreganhados”, que há muitos pode significar a finitude, aquilo que está acabado, mas que, em sua perspectiva, enquanto historiador materialista, muito têm a dizer essas marcas e lacunas, essas órbitas vazias, a serem preenchidas pela postura de quem volta seu olhar mais para os derrotados do que para os vencedores. A montagem se encarrega dos espaços aparentemente vazios, por meio da justaposição: o que os textos não podem dizer, pela falta de palavras, pelo

silêncio entre as entradas, entre os excertos e citações, o vazio faz gritar. Se no passado o rosto não pôde ser lido, o presente, o “agora da conhecibilidade”, reconstitui a partir da caveira as injustiças sofridas pelo rosto.

A montagem, diferentemente de outros métodos de construção textual, não esconde seus mecanismos; por ora, sendo fundamental que estes sejam revelados no próprio corpo de trabalho. O processo de destruição de alguns sentidos para a construção de novos, a partir da explosão de significados provocada pela montagem, é parte essencial dessa técnica, que não apenas reconstitui, por meio da memória, da *flânerie* e do sonho, a experiência passada, mas desvela também a forma com a qual conseguiu atingir tal resultado: Benjamin compreende que as ruínas, tais como a máscara mortuária e a caveira, são elementos da atemporalidade, que rompem com o *continuum* da história e que podem ser ressignificados com o tempo; tendo como condição, porém, que o olhar lançado seja o de quem procura enxergar, no crânio vazio e no lugar abandonado, não o rosto ou o monumento de outrora, mas o próprio processo de deterioração. As colunas, as estátuas, as pinturas e os arcos contavam a história dos vencedores. A Benjamin, interessava a soterrada narrativa dos derrotados. Dar rosto, como um fisiognomista, àqueles que não foram socorridos.

A caveira e o espaço abandonado têm mais a dizer que a construção intacta do passado, visto que “a destruição acentua, através do espetáculo fugaz que dá a ver no céu, a eternidade dessas ruínas” (BENJAMIN, 2017, p. 43). A caveira não pode mentir diante das ignomínias sofridas, diferente de um rosto, que, por vezes, é capaz de fazê-lo. As obras acabadas não possuem para Benjamin a mesma força que aquelas mantidas em seu estado fragmentário. Em “Relógio oficial”, critica aqueles que só conseguem enxergar contentamento quando terminam uma obra, enquanto os verdadeiros gênios estariam mais interessados pelas cesuras, pelos “pesados golpes do destino” (BENJAMIN, 2017, p. 12), que transforma em característica do trabalho o próprio inacabamento.

De modo semelhante, a imagem epifânica de Joyce é um trabalho que se realiza primeiro no que há de não finalizado, ainda por construir, para que só então possam ser erguidos os elementos que sustentam com fixidez a sua obra. A epifania é um momento. O momento disruptivo. Ela altera os acontecimentos seguintes e faz com que a leitura do passado seja também outra. Embora se dê em um instante, a epifania reverbera, por tempo suficiente, para que possam ser experimentados os sentimentos de assombro, medo, dúvida e certeza; este último durando tão somente até a chegada de uma nova revelação, capaz de negar a anterior. A epifania, portanto, tem como característica fundamental o seu inacabamento. Seu início não

pode ser determinado e seu fim existe somente para o começo de outro ciclo. Não é o momento da certeza que interessa a Joyce. É justamente o assombro e a dúvida gerados pela epifania aquilo que procura investigar. Tão logo suas personagens encontram certezas, Joyce faz desmoronar a descoberta. O processo de construção das epifanias joyceanas considera duas características como indispensáveis: a primeira delas diz respeito a essa forma fragmentária, descontínua, que privilegia o lampejo, a frase entrecortada, o silêncio, a incerteza; a segunda, orienta-se pelo uso desses textos nos seus trabalhos posteriores, sobretudo naqueles relacionados a Dedalus em *Stephen Hero* e *Portrait*, em que o autor ressignifica as Epifanias, organizando-as nesses livros como momentos-chave de revelações, para depois causar-lhes a queda.

A primeira dessas características assemelha-se ao registro que Benjamin fazia das próprias vivências cotidianas. Enquanto, porém, ao escritor alemão interessava desde início um olhar para o coletivo, em Joyce o objetivo inicial da imagem epifânica era desvelar um processo interno. A epifania, apenas pouco mais tarde, seria como um lampejo da iluminação profana: o que Joyce e suas personagens descobrem, a partir de então, passa a ser tanto a mais pessoal das respostas, quanto as soluções para as questões mais fundamentais da sociedade. Por isso e não apesar disso, são elas capazes de comunicar o que há de coletivo: as epifanias são construídas pelo olhar de Joyce ou de seus heróis, mas a voz que as provoca é a das ruas, da cidade. Embora a imagem dialética e a imagem epifânica representem esses elementos de iluminação, em Joyce não há o caráter de descoberta da verdade tão presente na imagética benjaminiana, justificado pelo interesse filosófico e social mais determinante no escritor alemão. Ao atribuir esses momentos de epifania a personagens falhos, Joyce apresenta afirmações que logo podem ser rechaçadas. Seu compromisso é, sobremaneira, apresentar uma nova perspectiva de leitura do mundo, mas nunca uma só perspectiva. A verdade, pensada por Benjamin como esse elemento que o escritor traria em si, é posta em evidência, na obra de Joyce, quando este faz funcionar as engrenagens do seu texto ou quando, ao registrar a morte do irmão, procura focalizar, tanto as próprias perguntas, quanto as reações dos conhecidos diante do luto de sua família. Observa a falsa moralidade que preenche os ritos, o esvaziamento das palavras, a incomunicabilidade e a solidão experienciada por ele e por aqueles que o rodeiam. Nisso encontra-se a experiência coletiva: no assombro e nas incertezas das ações humanas, não naquilo que é tomado como certo e imutável.

O diletantismo que mais tarde parece ser fundamental à personagem de Dedalus no *Portrait* e no *Ulysses* não aparece de forma tão expressiva nas Epifanias e em *Stephen Hero*.

Dessa forma, nas comparações entre esse protorromance e o *Portrait*, o elemento sociopolítico mostra-se mais evidente em *Stephen Hero*, cujo protagonista encontra-se atento ao papel social da arte, a seu caráter disruptivo, questionador. Sua atitude, nesse livro, era de quem, como descrito, “Parecia ouvir os gritos de medo e de alegria e espanto que antecederam todas as canções. [...]Ele tentou traçar uma linha de ordem, tentou reduzir à ordem os abismos do passado por meio de um diagrama” (JOYCE, 2012a, p. 24). Diagrama, especificamente, como Benjamin dissera ser a base da nova linguagem necessária diante da modernidade. Esse seria o papel do artista: ler o mundo. Como escreve Joyce na perspectiva de Daedalus, e que muito reflete de seu próprio pensamento,

O artista, ele [Stephen] imaginava, posicionando-se como mediador entre o mundo das suas experiências e o mundo dos seus sonhos — um mediador, conseqüentemente, dotado de dupla aptidão, uma aptidão seletiva e uma aptidão reprodutiva. Equacionar essas aptidões era o segredo do sucesso artístico: o artista capaz de livrar a alma sutil de uma imagem que reflete o emaranhado das circunstâncias que a definem com mais exatidão e reincorporá-las a circunstâncias artísticas selecionadas com as mais propícias seria o artista supremo (JOYCE, 2012a, p. 60)

Embora sejam joyceanas essas reflexões, parecem elas tiradas de algum escrito de Benjamin. Ambos os pensadores compreendiam a tarefa de mediar essas realidades, a do mundo e a do texto; o segundo funcionando como porta interpretativa para entender o primeiro. O artista criaria a partir de sua própria vida as afirmações que se opõem à ilusão fantasmática da modernidade, cujo processo de silenciamento ele vivenciaria e, por meio da comunicação de experiências, ele procurava afastar.

As fantasmagorias denunciadas por Benjamin e Joyce ao longo das obras aqui analisadas podem ser divididas em dois principais eixos. O primeiro deles volta-se às imagens do desejo, que a lógica de mercado impõe sobre os objetos. Ambos os escritores refletem sobre a miséria dos povos, a fome e a degradação diante da lógica de consumo. Os textos desse eixo procuram compreender como essa fantasmagoria da relação compra e venda é responsável por transformar, em mercadorias, até mesmo os corpos, a serem adquiridos e explorados. Resumidamente, o primeiro eixo investiga as fantasmagorias que se relacionam às questões sociais, como as disparidades entre as classes, o poder da burguesia, a miséria e a fome. O segundo eixo discute, por sua vez, a ilusão nacionalista, pautada por uma ideia de país completamente deturpada, cuja fantasmagoria faz enxergar o progresso como essencialmente baseado nos preceitos da supremacia de um povo, de uma religião ou de um grupo, suplantando os demais, podendo permanecer no nível da aparente igualdade ou culminando na deflagração de uma guerra, fato que aprofunda ainda mais a visão letárgica no universo fantasmático. A

guerra distancia ainda mais o indivíduo e a sociedade da possibilidade de despertar. Benjamin e Joyce procuram analisar esses dois grupos de fantasmagorias e propõem como medidas para romper com essas ilusões as suas imagens dialéticas e epifânicas, respectivamente.

Para compreender o primeiro eixo das fantasmagorias, faz-se necessário retomar as condições das sociedades em que ambos os escritores estavam inseridos. Benjamin vivenciou, resumidamente, cinco momentos importantes da história alemã: a pretensa estabilidade cultural e econômica anterior à guerra, os anos de conflito, o pós-guerra e toda a degradação que o país sofreu em decorrência da derrota, a promessa de progresso na República de Weimar e, por fim, a exponencial ascensão do Nazismo, tudo isso em um período de pouco mais de 30 anos, do seu nascimento até a escrita de *Rua de mão única* e *Infância berlinense*. A realidade da infância de Benjamin, ainda no século XIX, já não correspondia àquela experimentada pela criança de 1920 e 1930, depois de tantas turbulências sociais, políticas e econômicas. Seus anos de juventude, anteriores ao desencadeamento da guerra, não encontravam paralelo nas décadas seguintes.

Esses acontecimentos são responsáveis, em um primeiro momento, por romper com o *continuum* da história, destituindo seu caráter linear, pois desconstruem a lógica de causa e consequência: embora possam ser encontrados os sinais que levariam à guerra, sua violência de tão grandes proporções ultrapassa a simples relação causal. No entanto, após a ruptura, surgem as primeiras respostas fáceis, os culpados. Durante a vivência, não há para o sujeito qualquer facilidade de julgamento que o tempo decorrido pode proporcionar ao observador; e mesmo com a distância temporal do fato, as relações causais, continuam sendo apenas conjeturas. A principal diferença está na possibilidade de fazer as perguntas certas: não procurar encontrar um culpado, mas uma forma de compreender para que novos conflitos sejam evitados. Essa é a tarefa dos que se seguem aos mortos: compreender para não repetir ou ampliar, evitar a qualquer custo as soluções mais simplificadoras. Nisso reside o trabalho de quem está desperto mesmo no mundo das fantasmagorias: Benjamin era capaz de enxergar os mecanismos de poder, as forças que alienam e que criam as imagens do desejo, mesmo sendo pessoalmente afetado pelas forças opressoras de seu tempo. A aparente ingenuidade benjaminiana, que se acreditava seguro na Europa durante os anos de perseguição nazista, era uma crença irredutível na possibilidade de comunicar, mesmo de dentro do caos, alguma ordem, promovendo, com seus textos, pequenos lampejos que fariam despertar as massas inertes.

Os anos em que Joyce dedica-se, majoritariamente, à formulação e produção das Epifanias, são também conflituosos, exigindo, de quem procurava compreendê-los, uma

sensibilidade ímpar, principalmente diante das tantas mudanças experimentadas pelas pessoas durante o início desse novo século. Joyce era ainda mais jovem que Benjamin quando inicia seus textos de caráter epifânico, denunciando, sobretudo em *Stephen Hero*, fantasmagorias semelhantes àquelas que tanto preocupavam o escritor alemão. No entanto, em Joyce não há qualquer traço de ingenuidade: ele acredita, sim, na potência de seus textos ou da literatura em geral, mas sabe que há forças contra as quais qualquer palavra é vã. À parte essas diferenças nas leituras que faziam da própria vida, o que aproxima as imagens epifânicas das imagens dialéticas é, principalmente, a certeza de que a principal via para o despertar passava pela comunicação, pela arte, pela palavra.

Nos anos de trabalho com as Epifanias, não era a primeira vez que Joyce presenciava a frustrada tentativa dos grupos nacionalistas de romperem com o domínio britânico; bem como não era inédita à relação da Irlanda com a fome, com a miséria e com a perda de um líder. Joyce e sua personagem/alter ego, Dedalus, estão exilados: enxergam aquilo que levaria anos para ser percebido pelas demais pessoas, cujas perspectivas sobre os conflitos, sobre a religião e sobre o que significava ser irlandês permaneceriam por muito tempo soterradas por essas ilusões que seguiam a lógica dos mais fortes. Em nenhuma das Epifanias, o caráter político é o mais evidente ou central. A potência social da revelação encontra-se presente nos retratos epifânicos montados nos romances, em *Stephen Hero* e no *Portrait*, principalmente no primeiro. Mesmo que nos quarenta textos curtos intitulados de Epifanias não haja uma perspectiva política tão declarada, a leitura desses quadros torna evidente que a preocupação de Joyce não estava restrita à denúncia das ignomínias sofridas por ele ou por seu país. Trata-se, antes, de um projeto estético no qual essas características sociopolíticas, econômicas e nacionalistas, teriam um papel tão essencial quanto suas vivências individuais. No texto, não haveria distinção: não há elemento experimentado por Joyce ou por suas personagens que fosse incapaz de comunicar ao leitor uma nova forma de olhar o mundo, visto que

Não há nada de importância política e social que Joyce não mine e reestruture. Dublin e Irlanda são dissecadas e revitalizadas; a língua inglesa é desmembrada, mas revigorada; a hegemonia católica é igualmente destruída e restabelecida; a pequenez do nacionalismo irlandês é satirizada e, mesmo assim, seu impulso básico é ratificado⁴³ (DEANE, 2004, p. 39).

Por essas características, a visão de Joyce pode ser lida como dialética: não há privilégio de

⁴³Original: “There is nothing of political or social significance which Joyce does not undermine and restructure. Dublin and Ireland are dissected and yet both are revitalized; the English language is dismembered and yet reinvigorated; Catholic hegemony is both destroyed and reinstated; the narrowness of Irish nationalism is satirized and yet its basic impulse is ratified” (DEANE, 2004, p. 39).

uma acepção de mundo e abandono de outra, o que há é a constante tensão entre dois universos, entre duas leituras; tese e antítese, para as quais o texto de Joyce funciona como síntese.

A palavra tem para Joyce um caráter primordial. Seu interesse por esse tema, que é verificável desde seus primeiros escritos e que se seguirá ao longo de toda sua produção, aparece nas Epifanias com a centralidade que o texto curto faz realçar. Na visão de Daedalus, em *Stephen Hero*, a palavra tem seu valor depreciado pela lógica da mercadoria, enquanto na literatura os significados dos vocábulos possuem diferentes possibilidades, muito mais representativas. Nisso encontra-se justificada a atenção que dedica aos mais banais diálogos, às expressões mais corriqueiras da comunicação entre as pessoas, para nelas ser capaz de encontrar o que há de insólito, de revelador. Durante a *flânerie*, colocava-se a escutar essas expressões cotidianas e, apropriando-se desses vocábulos, dessas frases tão simples, chegava ao ponto de tornar extraordinário o que havia de mais trivial; como um colecionador, capaz de ressignificar seus objetos de adoração, vistos de fora, por vezes, como destituídos de qualquer valor.

Essa postura, que busca ressignificar os elementos já estabelecidos, é adotada diante das diferentes discussões suscitadas pela vida irlandesa do início do século XX. Daedalus, em *Stephen Hero*, tem colegas com as mais variadas perspectivas e respostas para essas indagações, a maioria delas, no entanto, encaixadas nos extremos, as respostas fáceis que as situações difíceis fazem suscitar: há aqueles que defendem a luta armada contra a coroa britânica, há aqueles que se encontram satisfeitos com a estatura de colônia. Joyce e Daedalus, no entanto, são pragmáticos na leitura que fazem desse conflito: não há guerra que não termine em derrota para a Irlanda, não há submissão mínima que já não seja muita. O erro da Irlanda, enxerga Joyce e, conseqüentemente seu alter ego, está no apego às tradições: o conforto diante das situações de vassalagem e a insistência em um conflito armado infrutífero eram igualmente causados pelo forte vínculo do povo irlandês a todo e qualquer costume, do mais recente ao mais antigo e enraizado. Daedalus acusa os jovens irlandeses de estarem sempre seguindo as instituições, desde as mais importantes, como o Estado e a Igreja, até as mais alternativas, como as diferentes ligas nacionalistas que surgiram durante o século XIX. A personagem questiona: “Como vocês são fiéis à Mãe Igreja! Por que não seriam igualmente fiéis à tradição do capacete assim como à do barrete?” (JOYCE, 2012a, p. 49), referindo-se à obediência da juventude irlandesa diante das forças religiosas e bélicas, não compreendendo que em ambos os casos funcionam eles igualmente como mercadorias, descartadas pela morte, pela invalidez ou pela miséria.

O ideal de liberdade cria a ilusão de que, diante da potência bélica do império britânico, existiria alguma chance de vitória. Daedalus, no entanto, não é conivente com a situação. Ele

apenas compreende que as modificações encontravam-se em dois níveis: um deles determinado pelos poderosos, que decidiam o futuro, o presente e até mesmo o passado de todo um país ou continente; o outro nível, este sim, acessível à população, na luta diária contra os pequenos cerceamentos, contra os dogmas da religião e da família, contra o controle da sexualidade. Ele se opõe à religião, ao quanto ela controla de sua vida, mas nem por isso acredita ser necessária uma atitude moral que contrarie todos os preceitos religiosos apenas como forma de confrontar a Igreja. Não é do perfil de Daedalus, ou de Joyce, sacrificar-se por qualquer causa, por mais importante que esta lhe pareça. Seu estado natural, sobretudo durante a juventude, não é de apatia, mas de ponderação. Quando um amigo lhe diz que manter-se firme em sua descrença fará com que ele, Daedalus, seja crucificado como Jesus Cristo, mas, dessa vez, em termos sociais e não físicos, Stephen responde: “— Eis a diferença. Jesus reagiu com bom humor. Eu morreria amargurado” (JOYCE, 2012a, p. 112), porque sua morte seria vã, mas sua palavra, não, acredita ele. Mesmo que sua indignação fosse igual ou até maior que a daqueles que, impensadamente, sacrificavam-se, Daedalus sabia que não poderia assumir para si o sofrimento de toda uma nação, “cuja alma era adversa à sua” (JOYCE, 2012a, 117). Ele questiona o que é servir como mártir em pleno século XIX. Está bastante atento para ler no mundo os sinais que poderiam desnudar o sentimento fantasmático das ilusões nacionalistas e religiosas:

O grito de alerta era Fé e Pátria, palavras sagradas naquele mundo de entusiasmos engenhosamente inflamáveis. Com obediência literal e doações anuais os irlandeses concorriam à hora que lhes foi persistentemente negada e cedida a nações que no passado, assim como no presente, só se ajoelharam em sinal de desafio. Enquanto uma multidão de pregadores lhes assegurava que grandes honras eram iminentes e os encorajava a manter a esperança. O último seria o primeiro, de acordo com o sentimento cristão” (JOYCE, 2012a, p. 40).

Nessas imagens epifânicas, construídas por Joyce e observadas pelos olhos de Daedalus, tem-se a base de suas críticas à religião e ao nacionalismo, evitando, contudo, que fossem reduzidas todas as questões a simplificações grosseiras. A percepção é de que os conceitos de fé e pátria se tornam próximos, semelhantes, no caráter ilusório, na capacidade que ambos os preceitos apresentavam de enredar em mentiras populações inteiras. Somando-se as forças dessas duas potências, nacionalistas e religiosas, obtém-se uma rede de controle sobre a vida para a qual nada poderia lhe fazer frente. Nesse excerto, a personagem protagonista percebe como a nuvem que obscurece a visão dos sujeitos deslumbrados com a liberdade não lhes permite ver como os delírios ufanistas ou sagrados estavam a serviço e manutenção das práticas opressivas do estado e da igreja.

Nessa perspectiva, Daedalus não procura estudar a fundo a história irlandesa como

forma de torná-la livre. Ele rechaça a ideia de que não poderiam construir um país independente se mantivessem qualquer vínculo com a cultura, a língua e o dinheiro do então colonizador. Na visão de Daedalus, não bastavam para a liberdade esse sentimento ufanista, esse apreço pela língua nacional ou essa negação de tudo que fosse inglês: ignorar Shakespeare porque ele não era irlandês era para ele um sacrilégio. O revés dessa questão estava na apropriação desse discurso por aqueles que capturavam o espírito rebelde para logo fazê-los morrer em batalha. Negar quão intrínsecas eram as relações culturais com a Inglaterra era um erro e, ao mesmo tempo, uma tática:

- Você não percebe — disse Stephen — que eles incentivam o estudo do irlandês para que os rebanhos possam ser protegidos dos lobos da descrença; eles acham que isso propicia uma oportunidade para isolar o povo num passado de fé literal, implícita?
- Mas na realidade o nosso camponês não tem o que ganhar com a Literatura Inglesa.
- Asneira!
- Ao menos, a moderna. Você mesmo está sempre se queixando...
- O inglês é o veículo para o Continente.
- Nós queremos uma Irlanda irlandesa.
- Acho que você não se importa que um sujeito expresse banalidades desde que o faça em irlandês. (JOYCE, 2012a, p. 40).

Daedalus sabe que o extremo de abandonar toda a influência inglesa na formação da Irlanda seria, não somente um grande equívoco, como também impossível. O idioma da aristocracia permaneceria por uma questão lógica de mercado, sobretudo para que “não atrapalhasse o trabalho legítimo” (JOYCE, 2012a, p. 43), como o pai de Daedalus recomenda ao filho, evidenciando a visão de dependência financeira da colônia.

Nos textos que escrevia e declamava durante seu tempo de colégio, havia, sim, em Daedalus uma tentativa de inflamar os ânimos daqueles que se encontravam sossegados, apartados da realidade. Não queria, no entanto, movê-los para um sonho sem quaisquer mecanismos de realização. A prática da liberdade passaria antes por uma consciência liberta. Em conversa com o amigo Madden, em *Stephen Hero*, Daedalus mostra seu posicionamento diante dessas práticas impensadas:

- Eu gostaria de aprender irlandês... como um idioma — disse Stephen mentindo.— Mas ao menos eu gostaria de enxergar primeiro.
- Então você reconhece que é um irlandês, afinal, e não pertence à guarnição vermelha.
- Claro que sim.
- E você não acha que todo irlandês que se preze deveria falar a língua nativa?
- Realmente, não sei.
- E você não acha que nós, enquanto raça, temos o direito de ser livres?
- Ah, mas não me faça esse tipo de pergunta, Madden. Você pode usar essas frases de palanque mas eu não posso.
- Mas, seguramente, você tem opiniões políticas, homem!
- Vou pensar a respeito. Eu sou um artista, você não percebe? Você acredita nisso?
- Ah, sim, eu sei o que você é.
- Muito bem. Então, como você pode esperar que eu resolva tudo de uma vez só? Dê-me um pouco de tempo (JOYCE, 2012a, p. 42).

Daedalus, enquanto artista, não pode assumir um posicionamento fechado, nem reproduzir frases prontas, fáceis, visto que essas práticas nada teriam a comunicar: convencer é estéril, como escreveu Benjamin, e por esse mesmo caminho o texto de Joyce procura construir um universo de iluminações, que não se fecham em si, agindo antes como grandes perguntas e, talvez, como pequenas soluções para problemas que nem mesmo haviam sido questionados. Havia certezas dos dois lados: era preciso opor-se à repressão ou, então, era preciso aceitar a realidade, visões simplificadas de situações extremamente complexas, que o texto joyceano funciona como primeira faísca questionadora e desalienante. Não pretendia, no entanto, encarregar-se “de uma grande mudança na sociedade mas sentia a necessidade de se expressar” (JOYCE, 2012a, p. 118). A forma encontrada por ele de lutar contra as opressões diárias, contra as fantasmagorias, era mover a palavra da banalidade para o centro da literatura, tirar da lógica de mercado os textos que não comunicam, produzir pequenas epifanias em seu leitor, mesmo que estas logo pudessem ser infundadas.

Não apenas por meio das conversas Joyce entrava em contato com os itens de sua coleção verbal, como também os “encontrava aleatoriamente em lojas, anúncios, na boca da população que se arrastava” (JOYCE, 2012a, p. 23). Essa palavra não era sua. Não era nem mesmo daquelas pessoas, a dialogarem sem qualquer possibilidade de troca de experiências. As palavras pertenciam às forças que causavam medo, reticência ou censura. Para se apropriar do vocábulo, tornando-o pronto para o uso literário, dava início a um processo com as palavras, ouvidas e lembradas, para depois repeti-las “para si mesmo até que perdessem todo significado corriqueiro e se tornassem vocábulos fantásticos” (JOYCE, 2012a, p. 23). Ao comentar a produção de Daedalus em *Stephen Hero*, Joyce está escrevendo também sobre seu próprio método de trabalho. Sua prática laboriosa não se realizava, esclarece ele, no nível da palavra, e, sim, “letra por letra” (JOYCE, 2012a, p. 23). “Para Joyce”, escreve Howes (2004, p. 255), “a linguagem em si — o meio de sua arte — era inescapavelmente estruturada pelo colonialismo e pelo nacionalismo”. O ritmo, as reticências, o balbucio, isto é, as tentativas de comunicação entrecortadas pela angústia gerada pelas situações emudecedoras, pessoais ou coletivas, fazem tão parte do texto quanto as palavras escolhidas pelo escritor, como formas de se opor a incomunicabilidade.

Se Benjamin registrava as citações, as palavras que colecionava dos tantos livros e lugares a que tinha acesso durante suas pesquisas, a coleção de Joyce é constituída, majoritariamente, por essas diferentes lacunas: enquanto Benjamin coleciona uma voz que grita por socorro, Joyce coleciona o silêncio. Benjamin, em “Solicita-se ao público que proteja as

áreas plantadas”, questiona: “Que coisas são ‘resolvidas’?” (BENJAMIN, 2017, p. 15). Os trabalhos de ambos os escritores parecem guiados por essa mesma indagação; na certeza de que o passado não cessara e que, se não despertassem logo dessas mesma fantasmagorias, o presente repetiria também os mesmo erros — em uma nova escala, porém, ainda maior e mais devastadora, como posteriormente viria a se confirmar com o poder fascista. Essa visão de que o presente repetia os acontecimentos do passado não era exata. Mais acertado é dizer que se somavam novas questões àquelas que ainda nem haviam sido respondidas.

Em *Stephen Hero*, Daedalus é consciente dessas engrenagens do presente que mantêm atadas as relações entre Irlanda e Inglaterra. Compreendia que seu país não precisava de mártires, de sacrifícios que insuflariam um ideal sem resolução. Defendia, a partir da filosofia de Francis Bacon, que “a preocupação com a posterioridade [...] é maior para os que não têm posteridade: e quanto mais ele dizia que não podia compreender que direito o futuro tinha de impedir-lhe as paixões do presente” (JOYCE, 2012a, p. 39), mais era capaz de atestar que seu país era ainda muito apegado às tradições ou ao futuro, nunca ao tempo do agora. Na Epifania 9, por exemplo, um jovem chamado Tobin defende o matrimônio como forma de sossego, comodidade: “Não há nada como o casamento para fazer um sujeito se aquietar” (JOYCE, 2018, p. 27). Seu interesse é ter uma boa casa, uma vida tranquila, mas nas lacunas e reticências Joyce evidencia como Tobin sente falta de certa liberdade boêmia, que ele esconde ao afirmar: “meu conselho a todo sujeito jovem que tenha condições é: case jovem” (JOYCE, 2018, p. 27). Ainda que aos poucos esse discurso cômodo vá se evidenciando falho, no uso que Joyce faz das palavras e dos silêncios, no fim, o que prevalece é a manutenção do casamento como prática cristã. Essa cena, em *Stephen Hero*, tem um desfecho diferente: Tobin, renomeado no romance como Mr. Garvey, atesta como necessário, antes do casamento, que se tenha um caso amoroso. Apesar de forte, aponta Joyce com essa passagem, a tradição irlandesa não tinha uma base que não fosse moralmente falsa.

Essa falsa moral é explorada nas Epifanias e em *Stephen Hero* a partir da mercantilização do corpo. Das 40 Epifanias reunidas, ao menos em 3 delas a prostituição é tema central. A linguagem utilizada por Joyce é velada, privilegiando as insinuações à prática sexual. As mulheres representadas nessas Epifanias costumam enredar a personagem masculina em um véu inebriante, gerando, com uma profusão de vozes, variações de linguagem e musicalidade, uma polifonia semelhante à criada no *Ulysses*, nos capítulos “Circe” e “As sereias”, cuja ambientação é a mesma: lúgubre, libidinoso, cômica e delirante. A Epifania 38, de características dramáticas, passa-se em uma esquina de Dublin e apresenta uma cena desse

enredamento mítico e musical das prostitutas.

[Dublin: na esquina da Connaught St., Phibsborough]
 O Menininho—(junto ao portão do jardim). .Na. .o.
 A Primeira Mocinha—(meio que se ajoelhando, toma-lhe as mãos)—
 —Mabie é mesmo a sua namoradilha?
 O Menininho—Na. .o.
 A Segunda Mocinha—(abaixando-se à sua altura, ergue os olhos)—Quem é a sua
 namoradilha? (JOYCE, 2018, p. 93).

Embora trivial, a cena mostra como para o jovem James Joyce também a sexualidade fazia parte de um jogo, cujas regras eram, ao mesmo tempo, sedutoras e assustadoras. Há, com a mesma força, um ímpeto de fuga e de curiosidade, que se espelhará às situações sexuais do *Ulysses*. A linguagem é reveladora dessa dualidade. O menino não consegue dizer uma só palavra e o que não diz parece ter muito a comunicar.

A consciência da lógica de mercadoria presente na prostituição, que não aparece nessa cena, tem lugar na Epifania 33. Em Paris, Joyce observa as mulheres que caminham, em duplas ou trios, em meio aos bulevares, “andando como pessoas que têm tempo livre num lugar todo iluminado por elas” (JOYCE, 2018, p. 81). Há, novamente, esse elemento quase místico na presença das mulheres, mas a perspectiva aqui é outra. Observadas à distância, o narrador dessa Epifania enxerga como, mesmo estando elas em todos os lugares a que ele se volta, existe uma tristeza inerente, escondida sob “um ar de perfumes”, que, não se deixando inebriar, o leva a perceber como “Nenhum homem as amou e elas não amaram a si mesmas: elas não têm dado nada por tudo que lhes tem sido dado” (JOYCE, 2018, p. 81), como se houvesse um esvaziamento, representativo do silêncio da mercadoria diante de seus compradores: elas lhes parecem livres, mas são, em verdade, expressões da incomunicabilidade, visto que não podem expressar seu sofrimento, tampouco interessando ao comprador o que elas sofrem.

Esse mesmo olhar é lançado às outras expressões de trabalho. Joyce narra como sua personagem, Stephen Daedalus, gostava de flunar por espaços marginalizados, pelas ruas mais pobres da capital irlandesa, observando a vida que tanto diferia de sua existência protegida por uma, ainda que mínima, estabilidade financeira e social:

Quase todos os dias Stephen perambulava pelos bairros pobres observando a vida sórdida dos habitantes. [...] Tinha o hábito de ficar em frente a uma fábrica, na parte velha de Dublin, às duas horas, para ver os operários saírem para o almoço — sobretudo rapazes e moças com rostos pálidos, sem expressão, jovens que aproveitaram a oportunidade para simular certo garbo (JOYCE, 2012a, p. 117).

Ele demonstra interesse por esses momentos em que os sujeitos iam perdendo, aos poucos, o caráter de trabalhadores, até assumirem uma postura de consumidores, sendo, no entanto, transformados em mercadorias. A simulação de uma atitude garbosa, díspar da realidade, era o

que garantia, na visão de Daedalus, uma posição aparentemente confortável a esses indivíduos, destituídos de suas forças pelo trabalho. Seus rostos são pálidos. Estão cansados. Ainda assim, há uma preocupação em parecerem bem diante de seus iguais. Não há consciência de como o mecanismo do mercado, a lógica de produção, fazia deles consumidores e mão de obra, igualmente alienados. Daedalus acreditava que “os momentos da juventude eram preciosos demais para serem desperdiçados numa atividade enfadonha e mecânica” (JOYCE, 2012a, p. 36), apostando que sua poética seria capaz de livrá-lo desse processo que transforma tudo em mercadoria, pronta para a compra.

A apatia podia ser combatida com o poder de compra. No mundo das aparências, “os ricos mandavam os filhos comprar ovelhinhas de lã aos filhos dos pobres, ou dar-lhes a esmola que eles próprios, por pudor, não eram capazes de dar pessoalmente”, escreve Benjamin (2017, p. 105) na entrada “Um anjo de Natal”. Tendo por base a misericórdia religiosa, contrária à real melhoria de vida da população marginalizada, permitia que as pessoas abastadas pudessem se despir de culpa quando estendiam suas mãos e davam esmolas aos necessitados. Esse universo das aparências é aquele que Benjamin procura revelar em suas obras. Uma das principais preocupações em *Rua de mão única* é investigar quais elementos se encontram para além dessa aparente civilidade do povo alemão, perguntando-se: “o que diferenciaria os alemães das demais populações europeias”. Na longa entrada “Panorama Imperial”, em *Rua de mão única*, Benjamin investiga o silenciamento da Alemanha diante das barbáries que começavam a se instalar no país, durante o fim da década de 1920 e começo da década de 1930. Identifica que esse emudecimento estava vinculado a um apego total e irrestrito à ideia de que nada pode ser mais importante que “as ideias da segurança e da posse, que dominaram as décadas passadas [...]”. Como a relativa estabilidade dos anos antes da guerra lhe foi favorável, ele [o alemão] acha que tem de considerar instável toda a situação que lhe retire posses” (BENJAMIN, 2017, p. 18); o que não muito mais tarde justificará a sistemática perseguição a toda população não-ariana, sobretudo judia, acusada de tomar as oportunidades que deviam pertencer somente a quem fosse “realmente alemão”. Benjamin chama a atenção para o fato de que, sob a camada de aparente estabilidade, estava escondida também uma “significativa miséria estável” (BENJAMIN, 2017, p. 18). O que os anos da guerra e de suas dissoluções fizeram foi tão somente realçar essas disparidades, aumentando a miséria e a fome, o desemprego e a inflação, atingindo um maior número de pessoas, até mesmo as classes que outrora estavam resguardadas de preocupações financeiras e identitárias. Havia sempre uma parte grande da população que se encontrava marginalizada, mesmo durante esse período de aparente bonança. O processo

engendrado pela derrota na Primeira Guerra tornou essa pobreza apenas mais disseminada entre as diferentes camadas sociais.

Essa inversão culmina no ódio experienciado pela Alemanha e por outros países ao redor da Europa, cujos burgueses viram-se encurralados devido a suas origens estrangeiras. Benjamin identifica, muito antes que todo o jogo fosse revelado, que a Alemanha parecia apartada de qualquer senso de comunidade, compreendendo que “essa desoladora distância aumentou muito com as atrocidades, reais e lendárias, atribuídas aos alemães na última guerra” (BENJAMIN, 2017, p. 20). A Alemanha era vista pelos demais países como uma terra marcada pela violência, cujos “indivíduos encurralados nos limites deste país perderam a noção dos contornos da pessoa humana” (BENJAMIN, 2017, p. 21), permitindo pequenos cerceamentos, que culminariam, por sua vez, no aprisionamento total pelo estado autoritário. Ainda na década de 1920, mesmo diante da promessa de progresso de Weimar, Benjamin percebe como “uma cortina pesada como essa desceu sobre o céu da Alemanha, e impede-nos de distinguir o perfil até dos maiores homens” (BENJAMIN, 2017, p. 21), criando assim líderes despóticos, seguidos cegamente por uma população alienada. O silêncio diante da barbárie, alerta Benjamin, não pode ser justificado pela imparcialidade, pelo “olhar livre”, ambos “mentiras, se não mesmo a mais ingênua expressão da pura incompetência” (BENJAMIN, 2017, p. 50).

A miséria experimentada após a primeira guerra é uma das causas para esse arrebatamento do povo alemão, que se deixava guiar pelas expressões ditatoriais. Benjamin compreende que “quando todos ficam de estômago vazio, surgem logo as rivalidades e os seus conflitos” (BENJAMIN, 2018, p. 53), frase que resume o primeiro lúmen da insatisfação alemã diante das ignomínias.

Massas humanas, gases, energias elétricas foram lançados em campo aberto, correntes de alta frequência atravessaram as paisagens, novos astros apareceram no céu, o espaço aéreo e as profundezas dos mares ressoavam de hélices, e por toda parte se escavavam fossas sacrificiais na terra-mãe (BENJAMIN, 2017, p.65).

Benjamin apresenta essas imagens sobre os horrores da guerra para logo em seguida, como é próprio da montagem, demonstrar como o conflito não se guiava por um ideal de nação, por uma honra intrínseca, por um desejo de proteger-se; a guerra era guiada tão somente pela lógica que o ódio fazia aumentar. “Nas noites de destruição da última guerra, uma sensação semelhante à felicidade do epilético abalava a estrutura da humanidade” (BENJAMIN, 2017, p. 65), na moral do mercado, que se apropriava dos corpos, dos ideais, dos ensejos de segurança, gerando a fantasmagoria de que havia um sentimento nobre no conflito: a defesa da soberania de um país, de um só povo, de uma só nação. Benjamin mostra como a ideia de um progresso a partir

da máquina, da produção infinita de produtos, fez com que houvesse uma crença disseminada de que a violência era justificada, mas “como a avidez do lucro da classe dominante pensava satisfazer a sua vontade à custa dela, a técnica traiu a humanidade e transformou em tálamo nupcial num mar de sangue” (BENJAMIN, 2017, p. 65).

Os mecanismos denunciados por Benjamin são os mesmos em qualquer lógica autoritária: crença irrestrita em um único líder, negação do que há de estrangeiro, apego às tradições, à língua e à nação, mesmo que essas não sejam mais que simulacros vazios. “Ódio frenético contra a vida intelectual, um ódio que descobriu na contagem dos corpos a garantia da destruição dessa vida” (BENJAMIN, 2017, p. 27), escreve na entrada “Alemães, bebam cerveja alemã!”, cujo título já evidencia o papel da propaganda no processo de incutir uma lógica que, afastadas as fantasmagorias, as imagens do desejo, seriam moralmente rechaçadas. Nesse mesmo fragmento, Benjamin constrói uma das imagens dialéticas mais fortes de *Rua de mão de única*:

Onde quer que o permitam, eles alinham-se em fila e caminham a passo de marcha ao encontro do fogo cerrado e da alta dos preços. O seu horizonte é o das costas do que vai à sua frente, e todos se sentem muito orgulhosos por constituírem um exemplo para o que vem atrás. (BENJAMIN, 2017, p. 27).

A obediência cega, o apego às regras e a incapacidade de ler a realidade cria, segundo essa perspectiva benjaminiana, uma sociedade pronta para seguir as ordens, que à parte essa ilusão, seriam questionáveis. Não há produto ou ideia, no entanto, que não possam ser adquiridos, sem indagações, por aqueles que a faculdade da visão foi perdida. Na entrada “Cabeleireiro para damas sensíveis”, Benjamin propõe um experimento, que colocaria “Três mil damas e cavalheiros [...] sob detenção e sem uma palavra, e mantidos sob prisão durante vinte e quatro horas” (BENJAMIN, 2017, p. 24). Nessa situação kafkiana, formulários seriam distribuídos entre essas pessoas, para que se posicionassem diante da pena de morte. Essas pessoas, “sem que ninguém lhes pedisse, costumavam manifestar-se ‘fazendo o melhor uso possível da sua consciência’” a favor da pena capital (BENJAMIN, 2017, p. 24). O narrador, porém, atesta: antes da meia-noite, toda a questão da pena de morte teria sido resolvida. O que Benjamin questiona é, justamente, essa incapacidade de olhar para o rosto do outro indivíduo e nele enxergar os traços de humanidade. As injustiças só podem ser compreendidas quando vivenciadas em primeiro plano, jamais a partir dos relatos, da empatia com o marginalizado.

[...] esta sociedade, na qual cada um tem apenas em vista a sua própria e mísera abastança, sucumbe, com uma insensibilidade animal, mas sem aquele saber inconsciente dos animais, como uma massa cega, ao primeiro perigo com que se confronta, e a diversidade dos objetivos individuais torna-se irrelevante perante a

identidade das forças determinantes (BENJAMIN, 2017, p. 19).

Benjamin e Joyce compreendem que, destituídas da experiência comunicável, da empatia entre as vivências, as pessoas, em face uma das outras, não podem enxergar, naquele que está diante de si, senão a caveira, a máscara mortuária, que nada tem a lhes dizer. As principais forças de cerceamento da liberdade, pautadas pela aversão a qualquer vivência extrínseca, encontram-se sustentadas pela obediência irrestrita, pela desumanização dos pares, pelo isolamento das existências. A fome não importa enquanto minha alimentação não for afetada, “mas nunca ninguém poderá fazer as pazes com a pobreza quando esta se abate como sombra gigantesca sobre o seu povo e a sua casa” (BENJAMIN, 2017, p. 20). Essa realidade, que poderia gerar revolta contra o mercado, contra o estado, contra a religião é, no entanto, canalizada em resignação e ódio entre as classes. Os conflitos são apenas consequências desses rompantes rebeldes, afirmam os que estão cegos; toda ação contra as instituições deve ser evitada e repudiada. Em seu lugar, fé irrestrita no poder das forças armadas, no dinheiro e na nação. “Quem não fugir à percepção da decadência passará sem demora à justificação particular das razões pelas quais permanece e age neste caos e dele participa” (BENJAMIN, 2017, p. 21), do abster-se, da compra de respostas fáceis, da crueldade. Adquirir, a preço baixíssimo, a certeza de que a solução é tirar do seu convívio o rosto alheio, que só faz lembrar a morte do diálogo. “As ilusões de ótica do seu ponto de vista isolado” (BENJAMIN, 2017, p. 21) servem ao indivíduo que precisa resguardar-se, no mundo das fantasmagorias, da verdade incômoda de que, mesmo diante dos alarmes de incêndio, dos gritos de socorro, da fome e das mortes, a sua atitude foi a do completo silêncio.

4. Considerações finais

Buscando compreender a leitura que Walter Benjamin e James Joyce fizeram da modernidade, este trabalho identificou muitos pontos de contato que poderiam guiar a pesquisa para diferentes direções. Diante do interesse por seus textos menos canônicos, primeiro recorte proposto por esse estudo, fez-se possível observar algumas constantes, tais como os traços autobiográficos, as temáticas da experiência urbana, a centralidade da memória e o método de construção estilística a partir da justaposição de imagens. Essa última questão, guiando as investigações e sendo a perspectiva adotada para que fossem lidos os demais elementos, evidenciou duas categorias imagéticas que formam o núcleo desses e de outros escritos de Benjamin e Joyce: a imagem dialética e a epifania, respectivamente. Definido como objeto de análise um possível diálogo entre esses dois conceitos da imagem, a parte teórica da dissertação passou por modificações antes de sua atual proposição: do universo acadêmico anteriormente desenvolvido sobre esses escritores, foram priorizados alguns dos estudos mais fundamentais, permitindo que fossem utilizados também os textos teóricos produzidos pelos dois pensadores, cujos apontamentos aprofundam as discussões apresentadas nos livros que compõem o *corpus*.

No primeiro capítulo, encontra-se a maior parte da base teórica da pesquisa, alicerçada nas formulações filosóficas e fisiognômicas de Benjamin. As breves definições dos conceitos-chave resultam tanto daqueles estudiosos que teorizaram os escritos benjaminianos, quanto dos elementos que o próprio autor alemão tratou em suas demais obras, em especial no livro das *Passagens*. Essas concessões objetivaram compor somente os pontos que seriam essenciais às análises apresentadas no último capítulo, ciente do fato de que todas as reformulações pelas quais os termos passaram ao longo dos anos, desde a produção de Benjamin ou sobre Benjamin, tornam a tarefa de concisão bastante complexa, mas, por esse mesmo motivo, necessária à tarefa analítica. O segundo capítulo, do mesmo modo, ao procurar contextualizar a obra de James Joyce, não pôde fugir da brevidade e de seu caráter introdutório às análises subsequentes. As dificuldades apresentadas nesse tópico, especificamente, vinculam-se ao ainda recente campo de estudos gerados por *Epiphanies* e *Stephen Hero*, excetuando o considerável interesse demonstrado pela crítica genética em relação a esses textos.

Concentrando o desenvolvimento analítico, o terceiro capítulo seguiu a mesma divisão dos anteriores. Após a contextualização da questão imagética no *corpus* de pesquisa, a primeira subseção investigou as relações dos textos com o universo onírico. Os excertos analisados sob esse foco demonstraram a importância do mundo dos sonhos, das marcas imaginativas, dos

estados de semiconsciência e de letargia enquanto potências disruptivas da alienação. Desse elemento, conclui-se que tanto Benjamin quanto Joyce, ao registrarem os sonhos, fosse em tom confessional ou na criação de personagens, buscaram empreender, a partir dessa matéria, as primeiras imagens capazes de dar início ao processo de despertar. Nos quadros oníricos criados por ambos os escritores, desvelam-se as angústias, os traumas e os desejos que, no cotidiano, encontram-se soterrados e silenciados na “realidade”, solapada pelas fantasmagorias. O sonho, que tantas vezes na literatura representou um meio de fuga, aparece em Joyce e Benjamin como processo de conscientização dos sujeitos diante de suas experiências. A questão que intriga esses dois escritores é compreender como dar forma a esse sonho, transportá-lo do onírico à vigília, sem que se perca a característica utópica, sendo capaz de sintetizar em palavras a mesma lógica emancipatória desse outro universo.

A subseção posterior ao universo onírico, tratou da prática da *flânerie* e de seu sujeito, o *flâneur*, homem desenraizado, espécie de investigador das ruínas dos espaços urbanos, da vida cotidiana e de uma lógica descentralizante. Joyce e Benjamin, cada um a seu modo, atribuem importância a esse caráter da sociedade, cujos olhos servem de perspectiva na observação dos elementos que compõem a experiência moderna. A dialética daquele que enxerga sem ser visto, ao mesmo tempo em que se aliena diante daquilo que vê, funciona no *corpus* como ponto do qual ambos os escritores partem para formularem suas categorias imagéticas: as ruas, passagens, praças e bordéis servem como espaços de experimentação e descoberta. Aquilo de que ainda não se apropriou o mercado ou que por ele foi relegado e destituído de valor ganha protagonismo na visão do *flâneur*, para o qual a lógica é outra: enquanto o fetichismo da mercadoria propõe uma sempre necessária renovação dos objetos e dos lugares, a *flânerie* permite ver as camadas do que está escondido. Na relação tão próxima com esses outros objetos, o *flâneur*, como o escritor em *flânerie*, também se torna mercadoria, sendo justamente esse processo de empatia que o torna capaz de engendrar um novo mecanismo para o despertar, fazendo explodir de dentro o conformismo que experimentara. Esse subtópico em questão apresenta, em si, um universo ainda muito vasto a análises futuras.

A memória, focalizada na terceira subseção, é central na produção de Benjamin e Joyce, sendo um dos elementos sobre os quais mais foram feitos apontamentos. As imagens aqui analisadas relacionam-se, sobretudo, às elucubrações de um tempo passado, da infância, em um retorno que não perde a perspectiva do adulto, mas que permite entrever, concomitantemente, um estado anterior à completa alienação do sujeito e os primeiros estágios desse mesmo processo. Nessa prática de rememoração, Benjamin e Joyce acentuam os momentos disruptivos

da experiência da infância: a morte, a perda, o medo, a culpa; a descoberta da sexualidade e seus traumas; a lógica fetichizante, que aos poucos vai se apropriando da experiência do sujeito moderno. As casas e os demais lugares que são familiares à criança são representativos no processo de construção da memória, que serve, nas produções benjaminianas e joyceanas, como meios de registro de uma realidade inacessível a qualquer outro mecanismo. Exilados de seus países, das cidades em que nasceram, Benjamin e Joyce escrevem para criar uma cartografia de suas lembranças, e, tendo este elemento como objetivo, ao falarem de Berlim ou de Dublin, comunicam as experiências da coletividade. Ao criarem imagens que ultrapassam suas vivências individuais, escrevem textos cujos elementos são facilmente reconhecíveis e reapropriados pelo leitor.

Todos esses processos anteriores são construídos pelos escritores a partir da montagem dessas imagens cotidianas. A subseção de número 3.4, ao tratar das fantasmagorias modernas, revelam como o procedimento de desconstrução e construção textual por meio da montagem é capaz de sintetizar as imagens que propiciam iluminação, mesmo diante da escuridão em que está submetida a vida moderna. Solitário, individualizado, mudo e destituído de si e da coletividade, esse sujeito, ao identificar-se com um outro, pela empatia iniciada na semelhança dos sonhos, da observação e da lembrança, passa a reconsiderar parte de sua existência, compreender a lógica em que está inserido, para a qual é consumidor e mercadoria, fetiche e operário. O que propõem Benjamin e Joyce com os textos que compõem o *corpus* é a possibilidade de ver refletido no rosto alheio as próprias expressões, nas ruínas da cidade compreender as próprias ruínas, nos silêncios, ouvir o pedido de socorro coletivo. Esse caráter mais coletivo, de caráter social, aparece com maior frequências nas discussões sobre os textos benjaminianos. Em Joyce, porém, há ainda muitos traços a serem investigados na relação que o autor criou sobre a realidade em que estava inserido.

Essa pesquisa compreende, portanto, o recorte aqui empreendido e que tornou possível seu desenvolvimento. Atesta que esses mesmos textos e temáticas poderiam ser explorados com a adoção de outras metodologias, mas, devido à proposta de privilegiar uma leitura capaz de abranger uma boa quantidade de excertos, na pluralidade de expressões do *corpus*, o estudo procurou alicerçar-se na vasta literatura já produzida sobre os dois escritores, com a finalidade de apresentar uma análise que não fosse apenas panorâmica e descritiva, sem abandonar, porém, esse caráter em seu método.

Referências

BARTOLO, Ana Cristina. **Como um relâmpago**: uma abordagem do conceito de imagem dialética a partir de Walter Benjamin. 2016. 120f. Dissertação (Mestrado em Literatura, Cultura e Contemporaneidade) - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, Rio de Janeiro.

BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo**. Tradução José Martins Barbosa e Hermerson Alves Batista. São Paulo: Brasiliense, 1989. (Obras escolhidas, v.3

_____. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 8ª ed. revista. São Paulo: Brasiliense, 2012. (Obras escolhidas, v. 1)

_____. **Passagens**. Tradução do alemão Irene Aron; Tradução do francês Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

_____. **Rua de mão única e Infância berlinense**: 1900. Edição e tradução João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

BOLLE, Willi. **Fisiognomia da Metrópole Moderna**: Representação da História em Walter Benjamin. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

_____. Paris on the Amazon? Postcolonial Interrogations of Benjamin's European Modernism. In: GOEBEL, Rolf J (ed.). **A companion to the Works of Walter Benjamin**. Rochester, Nova Iorque: Camden House, 2009.

BUCK-MORSS, Susan. **Dialética do olhar**: Walter Benjamin e o projeto das Passagens. Tradução Ana Luiza de Andrade. Belo Horizonte: Editora UFMG; Chapecó/SC: Editora Universitária Argos, 2002.

CARAHER, Brian G. Irish and European politics: Nationalism, socialism, empire. In: MCCOURT, John (ed.). **James Joyce in Context**. Cambridge: Cambridge University Press, 2009. cap. 25, p. 285-298. Disponível em: <https://www.cambridge.org/core/search?filters%5BauthorTerms%5D=Brian%20G.%20Caraher&eventCode=SE-AU>. Acesso em: 13 fev. 2019.

CAYGILL, Howard. Walter Benjamin's concept of allegory. In: COPELAND, Rita; STRUCK, T. Peter (eds.), **The Cambridge Companion to Allegory**. Cambridge: Cambridge University Press, 2010. cap. 17, p. 241-253.

DEANE, Seamus. Joyce the Irishman. In: ATTRIDGE, Derek (ed.), **The Cambridge Companion to James Joyce**. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. cap. 2, p. 28-48.

DUFFY, Enda; BOSCAGLI, Maurizia. JOYCE, BENJAMIN AND MAGICAL URBANISM. In: DUFFY, Enda; BOSCAGLI, Maurizia (ed.). **Joyce, Benjamin and Magical Urbanism**. Amsterdam - Nova Iorque: Rodopi, 2011. Introdução, p. 7-29.

EILAND, Howard. Translator's Introduction. In: BENJAMIN, Walter. **Early Writings (1910-**

1917). Cambridge e Londres: The Belknap Press of Harvard University Press, 2011.

EILAND, Howard; JENNINGS, Michael W. **Walter Benjamin: A critical life**. Cambridge e Londres: The Belknap Press of Harvard of University Press, 2004.

ELLMANN, Richard. **James Joyce**. 1. ed. rev. e atual. Oxford: Oxford University Press, 1982.

FERRIS, David S. **The Cambridge introduction to Walter Benjamin**. Cambridge, Nova Iorque, Melbourne, Madrid, Cidade do Cabo, Singapura, São Paulo: Cambridge University Press, 2008.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Uma topografia espiritual. In: ARAGON, L. **O Camponês de Paris**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. A propósito do conceito de crítica em Walter Benjamin. **Discurso**, São Paulo, n. 13, p. 219-230, 2002. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/discurso/article/view/37898>. Acesso em: 18 jun. 2019.

_____. **Lembrar Escrever Esquecer**. São Paulo: Ed. 34, 2006.

_____. **Limiar, aura e rememoração: ensaios sobre Walter Benjamin**. São Paulo: ed. 34, 2014.

GILLOCH, Graeme. **Walter Benjamin—critical constellations**. Malden: Blackwell Publishers Ltd, 2002.

GOEBEL, Rolf J (ed.). **A companion to the Works of Walter Benjamin**. Rochester, Nova Iorque: Camden House, 2009.

HUYSSSEN, Andreas. **Miniature Metropolis — literature in an age of photography and film**. Cambridge, Londres: Harvard University Press, 2015.

HOWES, Marjorie. Joyce, colonialism, and nationalism. In: ATTRIDGE, Derek (ed.). **The Cambridge Companion to James Joyce**. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. cap. 13, p. 254-271.

JAROSINSKI, Eric. One Little Rule: On Benjamin, Autobiography, and Never Using the Word “I”. In: GOEBEL, Rolf J (ed.). **A companion to the Works of Walter Benjamin**. Rochester, Nova Iorque: Camden House, 2009, p. 130-151.

JONES, Ellen Carol. Memorial Dublin. In: DUFFY, Enda; BOSCAGLI, Maurizia (ed.). **Joyce, Benjamin and Magical Urbanism**. Amsterdam - Nova Iorque: Rodopi, 2011. p. 59-121.

JOYCE, James. **Occasional, Critical, and Political Writing**. BARRY, Kevin (ed.). Oxford University Press, 2000.

_____. **Ulysses**. Tradução: Caetano W. Galindo. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2012b.

_____. **Um Retrato do Artista Quando Jovem**. Tradução: Caetano W. Galindo. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2016.

_____. **Stephen Herói**. Tradução: José Roberto O'Shea. São Paulo: Hedra, 2012a.

_____. **Epifanias**. Tradução: Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.

LEONARD, Garry. Dubliners. In: ATTRIDGE, Derek (ed.). **The Cambridge Companion to James Joyce**. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. cap. 5, p. 87-102.

LESLIE, Esther. **Walter Benjamin**. Londres: Reaktion Book, 2007.

MAHAFFEY, Vicki. Joyce's shorter works. In: ATTRIDGE, Derek (ed.). **The Cambridge Companion to James Joyce**. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. cap. 9, p. 172-195.

MARTIN, William. **Joyce and the Science of the Rhythm**. Nova Iorque: Palgrave Macmillian, 2012.

MATOS, Olgária Chain Féres. **O iluminismo visionário: Benjamin, leitor de Descartes e Kant**. São Paulo: Brasiliense, 1999.

_____. *Aufklärung* na metrópole Paris e a Via Láctea. In: BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Tradução do alemão Irene Aron; Tradução do francês Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007. Posfácio, p. 1123-1140.

_____. **Benjaminianas: cultura capitalista e fetichismo contemporâneo**. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

McGEE, Patrick. The Communist Flâneur, or, Joyce's Boredom. In: DUFFY, Enda; BOSCAGLI, Maurizia (ed.). **Joyce, Benjamin and Magical Urbanism**. Amsterdam - Nova Iorque: Rodopi, 2011. p. 122-131.

McROBBIE, Angela. **Postmodernism and Popular Culture**. Londres e Nova Iorque: Taylor & Francis, 2005.

MIESZKOWSKI, Jan. Art Forms. In: FERRIS, David S. (ed.). **The Cambridge Companion to Walter Benjamin**. Cambridge: Cambridge University Press, 2006. cap. 2, p. 33-53. Disponível em: <https://www.cambridge.org/core/books/cambridge-companion-to-walter-benjamin/method-and-time/01FA1F58E7C61EB1C543935C95CEE68>. Acesso em: 19 mar. 2019.

MORAN, Joe. Benjamin and boredom. In: **Critical Quaterly**, V. 45, 1-2. 2003, p. 166-181.

MURICY, Katia. **Alegorias da dialética: imagem e pensamento em Walter Benjamin**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1999.

NATALI, Ilaria. As epifanias na obra de Joyce: história e percurso. In: JOYCE, James. **Epifanias**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018. Posfácio, p. 129-153.

_____. A Portrait of James Joyce's Epiphanies as a Source Text. In: **Humanicus**, n. 6, 2011.

_____. **The Ur-Portrait**: Stephen Hero ed il processo di creazione artistica in *A Portrait of the Artist as a Young Man*. Florença: Firenze University Press, 2008. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/279679877_The_Ur-Portrait_Stephen_Hero_ed_il_processo_di_creazione_artistica_in_A_Portrait_of_the_Artist_as_a_Young_Man. Acesso em: 12 mar. 2019.

NOLAN, Emer. **James Joyce and Nationalism**. Londres e Nova Iorque: Routledge, 2002.

PENSKY, Max. Method and time. In: FERRIS, David S. (ed.). **The Cambridge Companion to Walter Benjamin**. Cambridge: Cambridge University Press, 2006. cap. 9, p. 177-198. Disponível em: <https://www.cambridge.org/core/books/cambridge-companion-to-walter-benjamin/method-and-time/01FA1F58E7C61EB1C543935C95CEEC68>. Acesso em: 19 mar. 2019.

RIQUELME, John Paul. Stephen Hero and a Portrait of the Artist as a Young Man: Transforming the Nightmare of History. In: ATTRIDGE, Derek (ed.). **The Cambridge Companion to James Joyce**. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. cap. 6, p. 103-121.

SCHOLEM, Gershom (ed.). **The correspondence of Walter Benjamin and Gershom Scholem: 1932-1940**. Nova Iorque: Schocken books, 1989.

SCHOLLES, Robert; KAIN, Richard M. **The Workshop of Daedalus: James Joyce and the Raw Materials for A Portrait of the Artist as a Young Man**. Evanston: Northwestern University Press, 1965.

TADEU, Tomaz. Epifania: o conceito. In: JOYCE, James. **Epifanias**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018. p. 111-123.

THOMPSON, Michael J. Reification and the Web of Norms: Toward a Critical Theory of Consciousness. In: **Berlin Journal of Critical Theory**, 2019, v. 3, n. 3, cap. 1, p. 5-35.

TIEDEMANN, ROLF. Introdução à edição alemã (1982). In: **Passagens**. Tradução do alemão Irene Aron; Tradução do francês Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007. Introdução, p. 13-33.

WICKE, Jennifer. Joyce and consumer culture. In: ATTRIDGE, Derek (ed.). **The Cambridge Companion to James Joyce**. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. cap. 12, p. 234-253.