



Historiografia arquivística: Novas propostas

Érika Kelmer Mathias<sup>1</sup>

PUC-Rio/CA João XXIII-UFJF

**Resumo:** Este trabalho apresenta uma leitura comparativa entre as propostas conceituais de Walter Benjamin, que escreve na passagem do século XIX para o XX, e o experimento historiográfico de Hans Ulrich Gumbrecht – *Em 1926. Vivendo no limite do tempo* –, que vive e escreve na passagem do século XX para o XXI, com o intuito de demonstrar como a estrutura arquivística apresenta-se enquanto proposta interessante para o discurso dito referencial, no caso, o historiográfico (de literatura) em meio à crise de paradigmas contemporânea.

**Palavras-chave:** Discurso; Historiografia; Arquivo

Recording Historiography: new proposals

**Abstract:** This work presents a comparative reading between Walter Benjamin's conceptual proposal, who writes within the passage from the 19th to the 20th century, and Hans Ulrich Gumbrecht's historiographical experiment ( *In 1926. Living at the edge of time* ), who lives and writes within the passage from the 20th to the 21st century. This work intends to demonstrate the way through which the recording structure is posed to be a relevant proposal to the reference speech in the case of the historiographical one (to literature), inside the contemporary paradigm crisis.

**Key-words:** Discourse; Historiography; Recording.

## I

A noção de “memória espacializada” de Wander Mello Miranda, em seu texto “Archivos e memória cultural”, é muito eficaz para compreendermos a estrutura formal de diversas propostas alternativas de escrita na contemporaneidade no que diz respeito, principalmente, a duas importantes rupturas: 1) com a dependência da ordem causal – em que todo fenômeno resulta necessariamente de um outro, constituindo uma relação de dependência, em que um só pode ser compreendido enquanto causa ou consequência do outro, o que acaba engendrando a ordem linear – e, conseqüentemente, 2) com a linearidade

---

<sup>1</sup> Érika Kelmer Mathias é doutora pela PUC-Rio em Estudos de Literatura; professora de Língua Francesa do CA João XXIII-UFJF. Também faz parte do grupo de pesquisa do CNPq “Teorias atuais da literatura”.



da narrativa tradicional – com as fronteiras de início, meio e fim bem demarcadas. A memória espacializada permite a escrita de um texto

cujos contornos são frutos não de um sentido pleno ou de uma versão definitiva, mas de um *jogo de intensidades*, marcado pela *força de significações que cada elemento vai adquirindo no conjunto* *significante* que é o texto concluído e, a rigor, nunca terminado. Nesses termos, a gênese textual deriva de articulações e construções lógicas que vão se fazendo *après-coup*, da perspectiva de uma temporalidade não-linear, antievolucionista, expressa por uma mnemotécnica capaz de se traduzir sob a forma de uma *organização arquivística*.<sup>2</sup> (O grifo é meu).

Nesse sentido, trata-se de um novo vigor adquirido pelo texto. O que mais merece relevo na citação é o aspecto de jogo de intensidade. Perceba que esse jogo se estabelece em função “da força de significações que cada elemento vai adquirindo no conjunto *significante*”. O que isso significa? Justamente que o valor significativo de cada elemento se estabelece em sua *relação* com os demais elementos do conjunto e não em si somente. Claro que o elemento já traz, em si, algum valor *significante*, pois faz parte de um recorte do autor, mas, ao ser inserido em um novo conjunto – o texto que se escreve –, tem esse valor ressignificado em função do novo *locus*, cujos elementos já inseridos ou a serem inseridos precisam, eles também, se ressignificar, para que o conjunto adquira sentido. É nesse processo de ressignificações que se encontra o “jogo de intensidades” de que fala Miranda. É sob esse aspecto que ele fala sobre a gênese textual resultar de articulações “que vão se fazendo [ressaltemos o gerúndio] *après-coup*”, ou seja, dos recortes realizados pelo autor. A estrutura que mais se assemelha a tal construção é a estrutura de arquivos, daí ele falar em uma organização arquivística.

O que seria uma organização arquivística? Em um primeiro momento seria aquela estruturada como um arquivo. Mas o que significa isso exatamente? De forma muito geral, significa uma estrutura em que elementos se encontram localizados de forma tal que seu(s) significado(s) se estabelece(m) em função das conexões que possíveis usuários desse arquivo venham a estabelecer. Ou seja, os elementos não encerram o sentido em si, fechados, mas sim *em relações*. Um arquivo é, nesse sentido, a estrutura aberta por natureza. Os elementos ali “arquivados” precisam ser “pinçados” e relocados em outros contextos para

<sup>2</sup> MIRANDA, Wander M. **Arquivos literários**. Belo Horizonte: Ateliê editorial, 2003, pp. 36.



poderem significar. O mesmo elemento pode significar e ajudar a significar diferentes coisas, pois sempre seu sentido se dará em função de seu novo *locus*, seja ele um *locus* temporal ou espacial. Por exemplo, as cartas de um escritor X podem ter pouca relevância em uma época ou contexto; podem funcionar como complemento para determinada compreensão em outro; podem ser a chave de leitura de algo em outro momento ou local etc. As cartas, em si, significam somente cartas de X para Y; o que vai lhe dar força significativa é o *locus* que ocupará neste ou naquele contexto discursivo.

O mesmo acontece com textos que possuem uma “organização arquivística”. Seus elementos podem sempre ser recortados e ressignificados em outro contexto, em outro *locus*, ou seja, não são elementos “presos” a um contexto específico, mas, digamos, flutuantes.

Não podemos nos esquecer, todavia, de que textos são manifestações produzidas por indivíduos socializados e pertencentes a grupos, épocas e lugares específicos, assim, trata-se de escritas produzidas com certa intenção<sup>3</sup>, o que implica escolhas no seu processo de construção as quais vão desde o nível lexical até o político, em seu sentido mais amplo. É justamente para tal ponto que converge a reflexão neste trabalho. Nosso interesse recai sobre um tipo particular de texto, o historiográfico, sobretudo experimentos historiográficos contemporâneos que buscam formas de escrita da(s) história(s) em sintonia com as reflexões teóricas nos últimos 30 anos, principalmente, na área da História, da Filosofia e da Literatura. Pretendemos, aqui, estabelecer um diálogo entre dois pensadores que também repensaram a escrita de história: Walter Benjamin, que vive e escreve as transformações da passagem do século XIX para o XX e Hans Ulrich Gumbrecht, do XX para o XXI; ambos tendo em comum o fato de experienciarem período de crise de paradigmas.

O enfoque será dado ao experimento historiográfico de Gumbrecht, *Em 1926: vivendo no limite do tempo*, o qual pretendemos ler à luz de certos conceitos benjaminianos, sobretudo o de “coleccionador” e o de “escrita fragmentada”. Nosso objetivo é demonstrar em quais aspectos as preocupações manifestadas no experimento de Gumbrecht são uma realização dos conceitos de Benjamin, assim como a comprovação de que a concepção de arquivo como ambiente de construção de significações múltiplas pode ser profícua para

<sup>3</sup> Se a intenção ou proposta do texto é apreendida ou alcançada não vem ao caso, pois o texto, uma vez introduzido e integrado no mundo, passa a ocupar uma esfera pública onde qualquer um instrumentalizado para lidar com o mesmo pode realocá-lo e ressignificá-lo.



escritas de história(s) alternativas no que diz respeito ao seu aspecto formal, ou seja, mais condizentes com as questões teóricas amplamente discutidas na contemporaneidade.

## II

Para falarmos de práticas de escrita de história, é importante, antes de qualquer coisa, uma breve explicitação do já historicizado conceito de História.

Quando a História não apresenta mais um caráter totalitário, de “guardião do passado”, assim como um caráter teleológico, que encadeava passado, presente e futuro em uma relação de causalidade, motivada por determinados fins, abre-se a possibilidade para uma nova forma de concepção: “as histórias setoriais”<sup>4</sup>, que seriam concebidas como partes constitutivas de uma História. Importante ressaltar que persiste aqui, ainda, a crença em uma História responsável pelo passado, que o explica e justifica, mas não como *uma* História total, e sim como o somatório de várias histórias setoriais, ou seja, guarda-se ainda a noção de unicidade, mas agora como um somatório de fragmentos. Essa nova concepção implica, por exemplo, conceber a história da literatura não mais como via de acesso a uma totalidade histórica, como forma de compreender essa totalidade, ou ainda, como reflexo dessa história, e sim como uma parte constitutiva dessa totalidade, que se daria no nível de uma “consciência histórica”<sup>5</sup>. Essa consciência é a crença no tempo como um agente inevitável e natural de mudanças no mundo cotidiano; crença institucionalizada no início da era moderna<sup>6</sup> e responsável pela permanência e mesmo fortalecimento do caráter teleológico da História. Com essa noção do tempo, a validade dos exemplos históricos começa a ser colocada em xeque, já que o que foi válido em uma época não tem necessariamente de ser válido em outra, uma vez que “os tempos mudaram”. *Como lidar com o conhecimento do passado* tornou-se, então, uma questão necessária.

Da tentativa de se responder a tal questão, institucionalizou-se, entre o final do século XVII e o início do XVIII, a chamada “filosofia da História”, que “transformou as estruturas do conhecimento sobre o passado, de uma coleção de histórias isoladas (ou “exemplos”) para a imagem totalizante da História como um movimento que transformaria

<sup>4</sup> GUMBRECHT, Hans Ulrich. História da literatura: Fragmento de uma totalidade desaparecida? In: OLINTO, Heidrun K. (org.). Histórias da literatura. São Paulo: Ática, 1996, p. 223-240.

<sup>5</sup> Idem, p. 228.

<sup>6</sup> Gumbrecht define essas demarcações da era moderna no primeiro capítulo de *Modernização dos sentidos*, quando apresenta sua ideia de “Cascatas de modernidade”.



continuamente as condições estruturais da ação humana”<sup>7</sup>, ou seja, há uma mudança do foco de atenção do passado para o futuro, o homem começa a usar seu conhecimento histórico não mais para buscar exemplos a serem seguidos, mas sim para tentar “prever” o futuro, com a expectativa de torná-lo diferente do passado. Perceba-se que o passado era, então, concebido como algo atingível, compreensível de forma verdadeira, como de fato havia sido. Essa concepção também se tornaria insuficiente com o diagnóstico do “fim da arte” de Georg Hegel e, mais tarde, na década de 1930, baseado no mesmo princípio hegeliano, no “fim da História” de Alexander Kojève.

O problema muda completamente de perspectiva quando Michel Foucault, usando o conceito de “genealogia” de Nietzsche, apresenta a tese sobre o caráter do discurso, mostrando que “as reconstruções de sistemas discursivos do passado e suas transformações não pressupunham a existência de leis que governassem esta mudança e, portanto, não pretendiam ter qualquer função de prognóstico”<sup>8</sup>. Essas questões apresentadas a partir de Foucault vão possibilitar reflexões acerca da *legitimidade* do texto enquanto fonte. Um dos principais nomes nesse contexto é Hayden White, que questiona a capacidade dos textos de representar a “realidade” histórica, uma vez que a escrita dos historiadores é também orientada por problemas de organização e composição discursivas, estilísticas e poéticas.

Diante da constatação da impossibilidade de referência real de tais discursos, dois movimentos começam a ser observados: de um lado, o desinteresse pelo passado e, de outro, o interesse em se buscar novas formas experimentais de se escrever história.

O “Novo Historicismo” americano é uma dessas práticas que se enquadra no segundo grupo acima mencionado. Como fortes leitores da prática historiográfica de Foucault, que concebia a realidade como uma constituição discursiva, esses historiadores “restringem o campo da sua pesquisa, e o campo daquilo que é possível saber sobre o passado, ao mundo dos discursos”<sup>9</sup>, o que vai engendrar a concepção de “realidade” como “construção social”. Toda essa questão de construção social produz a noção da invenção da escrita historiográfica. Na impossibilidade de um discurso referencial, um discurso fictício. O passado passa a ser concebido, então, como invenção. Gumbrecht chama atenção para a armadilha dessa nova estratégia, que acaba gerando a crença de que, ao se escrever História,

<sup>7</sup> GUMBRECHT, Hans U. **Em 1926. Vivendo no limite do tempo**. Rio de Janeiro: Record, 1999, p. 461.

<sup>8</sup> Idem, p. 462.

<sup>9</sup> Idem, p. 464.



está-se fazendo História; perigo que ele esquematiza da seguinte forma: “escrever História = inventar realidade histórica; inventar realidade histórica = fazer realidade histórica”<sup>10</sup>. Gumbrecht diz que o problema aparece quando a subjetividade desses historiadores leva a se eliminar a existência de uma realidade que ultrapasse essa subjetividade, assim como a eliminação do desejo de se alcançar tal realidade, o que faz com que o Novo Historicismo não difira da ficção, não podendo, portanto, tornar-se substituto para um discurso historiográfico que se pretendia referencial a um mundo real.

O final do século XX caracteriza-se pelo descrédito em relação a todas essas tentativas, tanto no paradigma filosófico-histórico, quanto nas questões propostas pelo Novo Historicismo. Todavia, a questão sobre o que devemos e podemos fazer com o nosso conhecimento sobre o passado permanece, ousamos dizer, mais forte do que nunca. Não podemos negar o *fascínio* que o passado exerce sobre nós, e essa constatação deveria fazer-nos focar nossa atenção nesse “desejo básico de ‘realidade histórica’”<sup>11</sup>, não apenas no sentido de *por que* tal desejo, mas, principalmente, no sentido de *como* alcançá-lo.

### III

Walter Benjamin sempre se preocupou com questões teóricas e metodológicas sobre como organizar o saber histórico e como escrever a história. Seus estudos primaram pela defesa de haver um modo – para ele o único – de “salvamos” o passado, através de uma forma particular de imagem dialética. Segundo ele, “a imagem dialética é como um relâmpago. Portanto deve-se reter a imagem do passado como uma imagem fulgurante no agora do cognoscível”<sup>12</sup>. A questão que se coloca é sobre o modo de se realizar tal ato.

Essa noção de “imagem dialética” está profundamente vinculada ao seu conceito de “dialética parada”, ou seja, o *locus* onde continuidade, desenrolar de eventos, linearidade, e verdade (enquanto consequência disso tudo) não têm valor algum. O termo dialética está associado sempre à linearidade de pensamento o qual impulsiona para um avançar em direção à verdade. Mas quando Benjamin precede ao conceito o nome “imagem” ou o completa com o qualificador “parada”, ele o reconfigura totalmente. A imagem é, por natureza, o lugar das manifestações múltiplas, é anti-linear; ela é um todo

<sup>10</sup> Idem, p. 465.

<sup>11</sup> Idem, p. 466.

<sup>12</sup> MURICY, Kátia. **Alegorias da dialética**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.



apresentado/formado de uma só vez, ainda que constituída de vários elementos. Algo similar ocorre com o parar da dialética. Uma “dialética parada” é o exato momento em que o confronto entre duas ideias se tensionam e do qual guardamos justamente essa tensão. Assim, quando Benjamin argumenta que a única forma de “salvamos” o passado é através de uma “imagem dialética” ou de uma “dialética parada”, ele está defendendo um modo de lidar com a história, com os acontecimentos/eventos passados, de forma a dar relevo justamente a essas tensões, impedindo o desenrolar natural da dialética tradicional, o alcance de uma solução. Desse modo, sua preocupação recai sobre qual tipo de escrita historiográfica permitiria tal realização.

A grande crítica de Benjamin no que diz respeito à historiografia é quanto àquela que se pautava no aspecto evolucionista, ou seja, o historicismo. A opção formal para apresentação desse tipo de historiografia era a narrativa, em que acontecimentos são encadeados de forma linear e em uma estrutura causal, produzindo uma linha temporal, a qual permite a ilusão de que os fatos que se contam (que se narram) estão intrinsecamente ligados em função dessa temporalidade linear, um sempre funcionando como causa do outro, em um movimento continuamente para a frente, engendrando a noção burguesa de progresso. É contra esse movimento que Benjamin se posiciona.

Segundo ele, tal tipo de escrita – apesar de sua aparente indução de movimento – prende os acontecimentos em uma ordem que os enfraquece, pois os mesmos funcionam somente como causa e consequência de algo, ou já narrado ou por narrar; perdendo, assim, seu vigor. Os acontecimentos ficam obrigados a significar *somente dentro do campo temporal ao qual foi aprisionado*. A busca de Benjamin é por uma escrita que possibilite “arrancar” o acontecimento dessa linha temporal, restituindo-lhe seu valor semântico-cultural, permitindo-lhe dialogar com outros eventos/acometimentos em outras temporalidades. Daí sua proposta de uma revisão do conceito de “periodização”. A esse, ele propõe o conceito de “atualização” enquanto leitura vertical da história, e não horizontal (nos moldes da temporalidade linear). Para tal, seria necessária a *seleção* dos “fatos essenciais”. Note-se, seleção; não explicações causais contínuas e deterministas: “para que um fragmento do passado seja tocado pela atualidade, não pode haver qualquer continuidade



entre eles”<sup>13</sup>, pois enquanto a relação entre passado e presente for meramente temporal e contínua, a relação entre o *ocorrido* e o *agora* será sempre dialética. Daí ele propor não a progressão, mas a “imagem que salta”.

A única forma encontrada por Benjamin para fazer “saltar” uma imagem passada é “arrancar” o objeto histórico de seu contexto através da citação ou do fragmento. Sendo que esse procedimento só encontra lugar de realização em um texto organizado pelo princípio da montagem.

Todavia, não se trata simplesmente de deslocar objetos de temporalidades distintas e relocá-los em outras temporalidades, *tout simple*. Para que tais objetos se comuniquem com outras temporalidades, ou seja, para que sejam processados por outras “comunidades interpretativas”, nos termos de Stanley Fish, é necessária a ocorrência de “afinidades entre o tempo da representação e o tempo representado”<sup>14</sup>, pois, sem afinidades (que podem ser estabelecidas por diferentes naturezas), não emerge a possibilidade de *links* significativos entre ambos. O estranhamento no caso dessas superposições temporais é extremamente salutar, tanto para o que processa quanto para o processado, visto gerar reconhecimentos outros, marcados justamente por suas alteridades. Como diz Gumbrecht, “não deveria ser nosso interesse dispensar o passado, controlando-o em conceitos eficientes, mas somente pôr a nós mesmos e ao nosso presente em confronto com as imagens mais ricas possíveis da alteridade histórica”<sup>15</sup>.

Essas imagens, na perspectiva de Benjamin, seriam alcançadas através de uma escrita da história baseada na “concretude”, a qual ele defende poder ser alcançada através de estudos fisiognômicos: “escrever a história, significa dar às datas a sua fisiognomia”<sup>16</sup>, ou seja, o papel do historiador não é explicar o passado, mas fornecer uma visibilidade específica. Essa visão não tem nada de totalizante, muito pelo contrário, ela é “segmentada pelo recorte filosófico que permite ao historiador *construir* as imagens dialéticas, o objeto histórico”<sup>17</sup>, sendo a matéria-prima dessas imagens manifestações e fenômenos

<sup>13</sup> BENJAMIN, N 7, 7. *Apud.* BOLLE, Willi. “Um painel com milhares de lâmpadas: metrópole & megacidade”. *In:* \_\_\_\_\_. **Passagens**. Belo Horizonte: UFMG e São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006, p. 1158.

<sup>14</sup> *Idem.*

<sup>15</sup> GUMBRECHT, Hans U. **Em 1926...**, op. cit., p. 342.

<sup>16</sup> BENJAMIN, N 7, 7. *Apud.* BOLLE, Willi. Op. cit., p. 1154.

<sup>17</sup> MURICY, Kátia. Op. cit., p. 224 (O grifo é meu).



aparentemente insignificantes da vida social, como, por exemplo, fatos da vida cotidiana, da alimentação, do vestuário, das habitações, dos costumes etc. Cabe, assim, ao historiador, saber selecionar tais fatos e organizá-los em um mosaico significativo.

## Veredas da História

### IV

É nesse ponto que o experimento de Gumbrecht *Em 1926: vivendo no limite do tempo* se nos apresenta extremamente interessante. Primeiramente é importante relatar seu processo de construção. O autor o finalizou e publicou no ano de 1997 após passar o ano de 1996 vivendo *como se* estivesse no ano de 1926. Grumbrecht viveu o ano de 1996 acompanhando um calendário de 1926, lendo diariamente seu jornal – no dia 12 de março de 1996 ele lia o jornal com a data de 12 de março de 1926 – de forma a acompanhar os eventos de 26 no ritmo em que os mesmos ocorreram, ouvindo músicas de 26 etc. Durante o ano de 1996, ele, evidentemente, foi recolhendo anotações e impressões da “vivência” de 1926, redigindo seu experimento historiográfico.

O livro se configura, pois, da seguinte forma: primeiramente há um “Manual do usuário”, em que o autor apresenta algumas orientações sobre como “entrar” no livro. Sua primeira frase é bastante chocante para os leitores comuns de qualquer livro que tenha um caráter histórico: “não tente ‘começar do começo’, pois este livro não tem começo, no sentido em que têm as narrativas ou discussões”<sup>18</sup>. Não tem um começo justamente porque rompe completamente com a estrutura linear da narrativa. O livro é estruturado por três partes principais: “Dispositivos”, “Códigos” e “Códigos em colapso”, em seguida há uma outra, “Estruturas” (composta por dois capítulos) e finaliza com Notas, Agradecimentos e Índice, totalizando 557 páginas. A parte da “Estrutura” trata-se de uma reflexão do autor sobre o seu feito e implica questões teóricas, metodológicas e historiográficas, que o próprio autor sugere ser lida apenas por estudiosos ou interessados na área, mas não pela maioria dos leitores: “Note: você pode, se quiser, experimentar este efeito sem ler os dois últimos capítulos: ‘Depois de aprender com a História’ e ‘Estar-nos-mundos de 1926’”<sup>19</sup>, os únicos do livro que ele escreveu em formato acadêmico.

Assim, o experimento mesmo são as três primeiras partes, os 51 verbetes. Leiamos as instruções do autor para sua leitura:

<sup>18</sup> GUMBRECHT, Hans U. *Em 1926...*, op. cit., 1999, p. 09.

<sup>19</sup> Idem.



Simplesmente comece por um verbete que lhe interesse em particular. De cada verbete, uma rede de referências cruzadas o levará a outros verbetes relacionados. Leia no ritmo que o seu interesse determinar (e na medida em que sua agenda permitir). Você estabelecerá então a sua própria trilha de leitura. Da mesma forma que não existe um começo obrigatório, tampouco existe um final obrigatório ou definitivo para o processo de leitura.<sup>20</sup>

O livro se apresenta, assim, em uma estrutura totalmente não-sequencial. Os textos que constituem os verbetes apresentam-se no formato descritivo, sem as excessivas explicações tradicionais. A parte dos “Dispositivos” é onde o autor apresenta suas escolhas afetivas sobre o ano em questão, onde encontramos os elementos que ele selecionou para “guardar” do ano vivenciado, tais como “comunicação sem fios”, “boxe”, “bares”, “revistas”, “jazz” etc. Em cada verbete, Gumbrecht apresenta um aspecto de experiência da vida na época; uma pequena fisiognomia, nos termos de Benjamin.

Na parte “Códigos” a estrutura é um pouco diferenciada; os verbetes se intitulam “Silêncio versus barulho”, “Macho versus fêmea” etc, em que ele aborda temas aparentemente díspares, e suas relações e implicações na esfera cotidiana – ou seja, os diferentes *códigos* de conduta – como, por exemplo, em “Macho versus fêmea”, quando comenta sobre os primeiros cortes de cabelo feminino curtos (signo do masculino na época) e as diferentes reações à nova conduta.

E, finalmente, em “Códigos em colapso”, ele reorganiza os “Códigos” anteriormente apresentados, mas agora sob o signo da semelhança, pois os códigos entram em colapso, ou seja, ele aproxima as, antes, diferenças, como, por exemplo, “Macho = fêmea (questão do gênero)”, em que aborda a questão do homossexualismo.

Como se pode constatar, Gumbrecht adota uma postura frente aos eventos históricos muito próxima da defendida por Benjamin, a qual também se aproxima de seu conceito de “Colecionador”.

Para Benjamin, o processo de colecionar estabelece uma tensão entre ordem e desordem, entre o todo e o fragmento, que se revela de natureza constituinte do próprio ato, pois cada elemento inserido em uma coleção traz consigo reminiscência, seja do momento de seu recorte de outro universo para constituir parte da coleção, seja vínculos associativos que se faz dela. Assim, cada elemento de uma coleção apresenta um caráter duplo, aponta

---

<sup>20</sup> Idem.



para dentro do novo contexto – a coleção que se forma – e para fora desse mesmo contexto – o *locus* de onde foi retirada. Nesse sentido, almejar uma completude, uma totalidade, no ato de colecionar é o mesmo que descaracterizar esse ato, pois é da coleção ser aberta, não-total, inacabada. Esse dado do processo de colecionar relaciona-se com outro conceito muito caro a Benjamin, o de “alegoria”, o qual é totalmente afim da lógica da coleção inacabada, visto lidar com o lugar da desestabilização.

O modelo da produção alegórica, para Benjamin, é justamente o ato de aproximação de fragmentos de símbolos com o intuito de produzir um sentido que depende, justamente, de sua *movimentação*. É nesse sentido que ele fala de uma “leitura decifratória”, ou seja, o leitor de um texto alegórico precisa saber – precisa decifrar – como movimentar seus signos/símbolos de modo a produzir sentido efetivo. Um sentido que não está lá, no texto, enquanto dado pronto, mas sim, que precisa ser buscado em uma interação ativa texto-leitor.

Sob esse ângulo, o texto alegórico apresenta um aspecto enunciativo de caráter performático, uma vez que nada é representado enquanto um objeto *dado*, pois essa atitude condiz com o discurso linear, lógico, em que não há espaço para o outro, para outras conexões significativas a não ser a da ordem instituída. No discurso da ordem, do controle, como, por exemplo, a narrativa historiográfica tradicional, não há espaço para o surgimento das “imagens dialéticas” de que fala Benjamin, em que o objeto passado *dialoga* com o tempo que o representa – que o re-apresenta –, pois o mesmo “prende” o objeto em uma linha temporal única, impossibilitando qualquer espécie de dispersão – força máxima da alegoria.

É aqui que voltamos à proposta deste trabalho, quando concebemos ler *Em 1926* enquanto uma forma de realização de propostas benjaminianas no que concerne à historiografia (literária). Podemos dizer que Gumbrecht, ao viver o ano de 1996 como que estando no ano de 1926, colecionou os elementos que iria utilizar para montar sua coleção do que foi aquele ano. Esse ato de colecionar se deu em função de processos seletivos vinculados a suas afinidades e a seus interesses enquanto historiador, ou seja, é na afetividade de escolha dos elementos que constituem seus objetos históricos para tal ano que se estabelece a afinidade do tempo representado com o tempo que representa, pois Gumbrecht, em nenhum momento, deixa de ser um indivíduo socializado dos anos 1996, com toda sua concepção de mundo, e valores éticos, estéticos, teóricos, metodológicos etc.



de sua época. Mas, ao fazer o recorte e “arrancar” o boxe, por exemplo, dos anos 1926, ele traz juntamente, costumes de época que se confrontam com costumes atuais, em relações múltiplas, e não lineares no sentido de causalidade.

A relação linear é tão condenada no texto de Gumbrecht que dentro do próprio livro você não precisa seguir a sequência de paginação de forma tradicional, porque dentro de cada verbete há indicações e sugestões de leitura de outros verbetes para a concatenação de ideias. Assim, da página 255, por exemplo, no verbete “Revista”, o leitor pode, ao fim da leitura do verbete na página 260, saltar para o verbete “Jardins Suspensos” na página 185, ou “Cinemas de luxo”, na página 83 e outros ao longo do verbete, sendo que em todos os verbetes tais *links* se estabelecem. Desse modo, o livro apresenta uma sequência combinatória enorme de leitura, porque o leitor que experimentar o salto verbetes “Revista”→“Jardins suspensos” realizará associações de ideias diferentes do leitor que experimentar “Revista”→“Cinemas de luxo” e assim sucessivamente. Sob esse aspecto, imaginemos o número de “imagens dialéticas”, de “imagens fugazes”, tal texto permite serem vislumbradas!

Seu experimento “deu vida” para um ano de pouco interesse para a historiografia tradicional. Para conseguir tal proeza, poder “especializar a memória”, nos termos de Wander Miranda, Gumbrecht utilizou-se da organização arquivística. Pode-se dizer mesmo que ele formou um arquivo, o seu arquivo, dos anos de 1926, o qual permite uma formação de sentidos múltiplos em função das perguntas com as quais seus leitores o “visitarem”. Leitores que não podem mais adotar uma postura passiva de recebimento de informações, como o pesquisador que ia aos arquivos para ler, para encontrar lá, a verdade ou as verdades que buscava; mas leitores ativos, na perspectiva daquele que vai aos arquivos com perguntas interessantes, com propostas interessantes, e “arranca” do “arquivo” elementos que ressignificam em outro contexto, em um novo texto/contexto/coleção.

Textos como *As Passagens*, de Benjamin, e *Em 1926*, de Gumbrecht, não somente exigem esse tipo de leitor como o ajudam a ser formado.

V

Somente enquanto últimos apontamentos, um outro pensador da contemporaneidade, Andréas Huyssen, em seu livro *Seduzidos pela memória*, afirma que o mundo atual vive um



período de excessivo armazenamento de informações que ocorre em função do paradoxo que vivemos. Segundo ele, em função das estratégias do sistema da mídia e do fenômeno da “mercadorização” do passado, a situação contemporânea caracteriza-se do seguinte modo: de um lado temos o *aumento excessivo de memória*, propiciado pela mídia (imprensa, TV, cd-roms, internet, mp3, 4 etc., Ipod dentre outros), enquanto que, de outro, temos o *aumento do esquecimento*, que se deve ao fato desse passado se apresentar enquanto acúmulo de informações. O tom de angústia e ansiedade dessa situação pode ser entendido pelo fato da contemporaneidade nos oferecer, ao invés de memórias vividas, “memórias comercializadas”<sup>21</sup>, portanto muito mais fáceis de serem esquecidas, já que são consumíveis. Isso se dá, principalmente, em função da velocidade com que as coisas e eventos viram passado em nossas sociedades. Essa dinamização acaba gerando um ciclo vicioso em um movimento de se querer, cada vez mais, “armazenar” memórias, em função da velocidade com que tudo vai se tornando passado. Todo esse processo acaba produzindo um excesso de memória que, em uma cultura saturada de mídia, cria uma ameaça constante de implosão, causando, como consequência, um medo, também em excesso, do esquecimento; assim, um movimento é, ao mesmo tempo, causa e efeito do outro.

Uma saída possível de tal paradoxo seria a prática de uma “rememoração produtiva”<sup>22</sup>, ou seja, propiciar a iminência de *memórias vividas* ativas e *incorporadas na sociedade*. Para tal, Huyssen defende que o homem contemporâneo precisa aprender a esquecer. Acreditamos, todavia, que ele precisa é aprender a *coleccionar* (portanto, a selecionar) e a organizar formas arquivísticas *dinâmicas* de representação – sejam elas textuais ou de outra natureza –, a fim de permitir que, do encontro do passado com o presente, surjam “imagens fugazes”, significativas enquanto vivência.

<sup>21</sup> HUYSSSEN, Andreas. **Seduzidos pela memória. Arquitetura, monumentos, mídia.** Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2000, p. 18.

<sup>22</sup> Idem, p. 35.



**Referências bibliográficas**

BENJAMIN, Walter. Desempacotando minha biblioteca. *In:* \_\_\_\_\_. *Rua de mão única*. São Paulo: Editora brasiliense, 1995, pp. 227-235.

\_\_\_\_\_. Sobre o conceito da História. *In:* \_\_\_\_\_. **Magia e técnica, arte e política**. 4ª edição, Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, s/d, pp.222-232, Obras Escolhidas. vol. 1.

BOLLE, Willi. Um painel com milhares de lâmpadas: metrópole & megacidade. *In:* \_\_\_\_\_. **Passagens**. Belo Horizonte: UFMG e São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006, pp. 1141-1167.

GUMBRECHT, Hans U. **Modernização dos Sentidos**. São Paulo: Editora 34, 1998.

\_\_\_\_\_. História da literatura: fragmento de uma totalidade desaparecida. *In:* OLINTO, Heidrun K. (org.) **Histórias de literatura**. São Paulo: Editora Ática, 1996, pp. 223-239.

\_\_\_\_\_. **Em 1926. Vivendo no limite do tempo**. Rio de Janeiro: Record, 1999.

HUYSSSEN, Andreas. **Seduzidos pela memória. Arquitetura, monumentos, mídia**. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2000.

MIRANDA, Wander M. **Arquivos literários**. Belo Horizonte: Ateliê editorial, 2003.

MURICY, Kátia. **Alegorias da dialética**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.