

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS
HUMANAS PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
FILOSOFIA

RODRIGO OLIVEIRA DE ARAÚJO

A questão da escrita filosófica na obra de Walter Benjamin

Salvador
2019

RODRIGO OLIVEIRA DE ARAÚJO

A questão da escrita filosófica na obra de Walter Benjamin

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Filosofia.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Silvia Faustino de Assis Saes

Salvador
2019

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema Universitário de Bibliotecas (SIBI/UFBA),
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

ARAÚJO, RODRIGO OLIVEIRA DE

A questão da escrita filosófica na obra de Walter Benjamin / RODRIGO OLIVEIRA DE ARAÚJO. -- Salvador, 2019.

170 f. : il

Orientador: Silvia Faustino de Assis Saes.
Tese (Doutorado - Filosofia) -- Universidade Federal da Bahia, UFBA, 2019.

1. Benjamin,. 2. escrita,. 3. linguagem. 4. estética. 5. política.. I. Assis Saes, Silvia Faustino de. II. Título.

Tese intitulada **A questão da escrita filosófica na obra de Walter Benjamin**, de autoria do doutorando Rodrigo Oliveira de Araújo, examinada por banca constituída pelos seguintes professores:

Prof.^a Dr.^a Silvia Faustino de Assis Saes

Prof.^a Dr.^a Carla Milani Damião

Prof.^a Dr. Edvaldo Sousa Couto

Prof.^a Dr. Washington Luis Lima Drummond

Prof.^a Dr. João Emiliano Fortaleza

Salvador, 12 de abril 2019

*Em memória de Marco Antônio Barreto, ao lado de quem dei meus primeiros e fundamentais passos na formação filosófica e que deixou a dura e fascinante lição do que significa resistir amorosamente;
De Ivana Chastinet, que, com alegria, conciliou a difícil tarefa de alinhar inventividade e pensamento em um mundo hostil como o que viveu;
E de Geolvaldo Santos (Taroba), amigo de infância, amigo em tudo...
Três partes de mim que se foram ao longo dessa trajetória e que hoje também são eu, esse jogo de presença e ausência de que somos feitos.*

*Para Malu, que se abrigou de uma vez
por todas no meu coração.*

Agradecimentos

Os esforços que se somam à escrita de uma tese, à sua realização, ultrapassam os limites do que se vê no texto. Há um fora de campo, um fora do texto que não se deixa ler com a devida nitidez e que, por razões afetivas, não podemos deixar ao sabor da memória, o que nos exige o registro escrito. A tese é culminância de um processo que se inicia ainda antes do nosso ingresso no doutorado e que segue ao longo de sua realização ao lado de mestres, pares, amigos e familiares. Pessoas e instituições permitiram a feitura deste trabalho e passo aqui a agradecê-los com os mais sinceros sentimentos.

Em primeiro lugar, agradeço à minha orientadora Silvia Faustino por, desde o primeiro momento, ter acolhido o meu projeto sob sua orientação. Um encontro que pouco a pouco foi me revelando uma excelente professora, pesquisadora incansável, leitora arguta e escritora de visível talento. Não bastando, me descobri diante de uma pessoa generosa e de rara sensibilidade. Inspiradora, agradeço pela paciência, presteza e competência.

Dentre os professores que aceitaram participar dessa banca, não posso deixar de destacar a contribuição direta do professor Edvaldo Couto, a quem devo já minha primeira incursão pela obra de Walter Benjamin por meio da minha dissertação de mestrado, mas também suas valiosas contribuições durante a banca de qualificação dessa tese. Procurei acolhê-las da melhor maneira. À professora Carla Damião, presente desde a defesa de minha dissertação de mestrado, agradeço pelo acolhimento, ao longo do ano de 2016, nos seus dois cursos sobre a filosofia de Walter Benjamin ofertados pelo Programa de Pós-graduação em Filosofia da Universidade Federal de Goiás, em Goiânia, assim como nos dois Colóquios Internacionais de Estética realizados na mesma instituição. Sou grato por toda a vivência nesta unidade de ensino e pesquisa em filosofia. Também a leitura dos seus textos, sobretudo o seu livro sobre Benjamin, compõe os alicerces intelectuais desse trabalho. Mas, sobretudo, agradeço pelo seu acolhimento naquela quente cidade do cerrado em que chegamos os três, eu, Leidiane Coimbra e nossa filha Malu, tais como estrangeiros, e tivemos a nossa estadia agraciada pela sua constante e carinhosa presença. Aos professores Washington Drummond e Emiliano Fortaleza, assim como aos demais já citados, agradeço por aceitarem compor

essa banca de defesa. Por fim, agradeço ainda ao professor José Crisóstomo por se colocar à disposição como suplente da banca avaliadora.

À Capes, sou grato pela concessão de uma bolsa de doutorado sanduíche que me permitiu ficar entre maio e outubro de 2017 na cidade de Lisboa, onde pude, como pesquisador visitante no FCSH – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa – frequentar o curso de Estética ministrado pelo meu co-orientador João Constâncio, a quem agradeço pela disposição em me receber em terras lusitanas e discutir relevantes temas diretamente ligados à minha pesquisa.

Ao IFBA – Instituto Federal da Bahia – devo o fundamental afastamento para os estudos de doutoramento, traduzido em licença remunerada para qualificação por dois anos e meio. Também agradeço a todo o Departamento de Humanidades e ao Departamento de Ensino do IFBA por criarem condições para o meu afastamento.

Ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da UFBA – Universidade Federal da Bahia – agradeço por abrigar esta pesquisa, assim como aos colegas que comigo aí ingressaram e com quem dividi as expectativas e angústias de me projetar ao desafio de tornar-me doutor em filosofia. Também agradeço ao professor Waldomiro José que, na figura de coordenador do Programa, mostrou-se sempre solícito, e Fábio Sales, secretário do Programa, de generosidade incontestada.

À Professora Thereza Junqueira, devo a providencial contribuição nas traduções dos textos em língua alemã. A Luiz Marcello Pereira, agradeço pelo seu luxuoso auxílio nas traduções dos textos em inglês. Ao amigo e filósofo Haroldo Cajazeiras, permanente fonte de inspiração, agradeço pela presteza em me conceder fontes bibliográficas.

Hélida Conceição e Gislene Almeida, de tão queridas amigas, tornaram-se destinos cuja prova maior são nossos reincidentes encontros talhados pela mais genuína solidariedade e tráfego intelectual, presentes em nossas estações acadêmicas, seja no Rio de Janeiro, Porto Seguro ou, mais recentemente, em nossas etapas do doutoramento em Lisboa, onde construímos, ao lado de Fernando Ferraz, Karina O., Malu e Leidiane Coimbra, uma pequena, poética e filosófica colônia baiana que sempre levarei em meu coração. Agradeço ao amigo e dileto leitor de Walter Benjamin, o historiador Everton Behrmann. Suas leituras “selvagens”, carregadas de frescor, se mostram para mim um alento diante de um ambiente canônico carregado de “regras de leitura”. Igualmente agradeço ao meu compadre Diego Haase a parceria na arte, na academia, na paternidade, na vida. Conciliar a atividade de pesquisador com a paternidade teria sido

ainda mais desafiador sem sua aliança, assim como a de Viviane Hermida, Magno Peneluc, Nadson Santos, e os Barretos Theo, Érica, Clara, Ananda.

A Branco e Rita, que me deram uma nova família em Santa Maria da Vitória, agradeço pelo carinho a cada encontro, a cada cuidado com nossa pequena Malu que me permitiram seguir com a tese com tranquilidade. À Lia, minha mãe, tia Elba, os irmãos Karina, Thiago, Milla e a mais nova integrante da trupe, a pequena Sabrina, desde sempre, meus sinceros agradecimentos pelo afeto, companhia atenta e compreensão nessa odisseia que é escrever uma tese. Sem Leidiane Coimbra, companheira, mulher pensadora em tudo admirável e que me honra em ter ao lado, mãe de nossa pequena Malu, apenas posso dizer que sem sua presença esse trabalho não seria possível.

*A razão por que escrevo
É para fazer algo
Tão formoso como tu*

*Quando estou contigo
Desejo ser o herói
Com que aos sete anos
Costumava sonhar
Um homem perfeito
Capaz de matar*

Leonard Cohen, "A razão por que
escrevo".

*Pensar e escrever são fundamentalmente
questões de resistência.*

Susan Sontag, "Sob o signo
de Saturno".

Resumo

ARAÚJO, Rodrigo Oliveira. **A questão da escrita na obra de Walter Benjamin**. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Filosofia. Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2019.

Walter Benjamin constatou que a questão da exposição (*Darstellung*) tem se mostrado historicamente um problema imanente ao próprio fazer filosófico. O presente trabalho tem por objetivo compreender como o filósofo enfrentou este problema no âmbito de sua escrita filosófica. A tese aborda este tema por meio de três perspectivas estruturantes na obra do autor: a maneira como se dá a linguagem e, especificamente, a escrita; a relação entre escrita e crítica epistemológica, bem como a apresentação benjaminiana do conceito estético de alegoria; e, por fim, o tema da escrita filosófica, exposto em sua vinculação com a política. Este vínculo é tratado a partir da relação que Benjamin estabeleceu com os experimentos literários presentes nas vanguardas históricas do final do século XIX e início do século XX em sua própria escrita notadamente experimental. Pretende-se, portanto, oferecer um exame pormenorizado à maneira como Benjamin se deteve conceitualmente sobre o tema da escrita em filosofia, ao mesmo tempo em que enfrentou a questão deslocando, experimentando, exercitando de variados modos a sua própria atividade de escritor de uma filosofia muito particular.

Palavras-chave: Benjamin, escrita, linguagem, estética, política.

ABSTRACT

ARAÚJO, Rodrigo Oliveira. The question of writing in the work of Walter Benjamin. Doctoral thesis. Graduate Program in Philosophy. Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2019.

Walter Benjamin has found that the issue of presentation (*Darstellung*) has historically proven to be a problem immanent to philosophical doing. The present work aims to understand how he confronted this problem in the scope of his philosophical writing. The thesis deals with this theme through three perspectives which give structure to the author's work: the way language and writing happen; the relation between writing and epistemological critique, as well as in his presentation of the aesthetic concept of allegory; and, finally, the theme of philosophical writing in its connection with politics. The discussion on this connection is based on the relationship that Benjamin established with the literary experiments present in the historical vanguards of the late nineteenth and early twentieth centuries through his own remarkably experimental writing. The thesis intends, therefore, to offer a detailed examination of Benjamin's conceptualization of writing in philosophy, and of the way in which he faced the question by shifting, experimenting, and exercising in various ways his own activity as a writer of a very peculiar philosophy.

Keywords: Benjamin, writing, language, aesthetics, politics.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	12
CAPÍTULO 1	
Escrita filosófica no âmbito da linguagem.....	26
1.1 O silêncio da natureza.....	26
1.2 Escrita, tradução e afinidades.....	48
Excurso: Linguagem, semelhanças e a questão da mimese.....	58
CAPÍTULO 2	
A escrita filosófica nos âmbitos epistemológico e estético.....	70
2.1 Sistema e escrita – tratado e verdade.....	70
2.2 Algum anti-estetismo: origem, conhecimento e linguagem.....	84
2.3 Alegoria e escrita.....	95
CAPÍTULO 3	
Escrita filosófica e escrita-experimento.....	111
3.1 Escrita, fragmentos e silêncio.....	111
3.2 A escrita dos despertos.....	130
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	157
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	161

INTRODUÇÃO

A passagem entre o que não é dito ou mesmo pensado ordinariamente para aquilo que a filosofia se ocupa e procura dizer, a saber, a apresentação ou exposição, a forma de elucidar aquilo que nos fascina, assombra, espanta e ao mesmo tempo nos escapa na esfera mais comum do pensamento tem sido, historicamente, dilema filosófico. É famoso o caso de antigos filósofos¹ que desconfiaram da possibilidade da filosofia ganhar corpo textual, se fazer como escrita, e restringiram a esfera da oralidade como única chance de acesso à verdade filosófica, sob a pena de mortificação quando enquadrada e apresentada no registro escrito. Entretanto, ao longo da história, apesar de tal desconfiança, a filosofia não cessou de gerar ou se imiscuir em formas literárias mais ou menos consolidadas pela tradição. Diálogos, notas de leitura, fragmentos, poemas, exames, ensaios, aforismos, meditações, discursos, hinos, críticas, cartas, sumas, enciclopédias, testamentos, comentários, investigações, tratados, prolegômenos, sermões, confissões, diários, esboços, poemas intelectuais, dentre outras formas, constituem os modos por onde a filosofia já se apresentou e ainda se apresenta nos dias de hoje. Walter Benjamin [1892-1940] constatou que a questão da exposição (*Darstellung*) tem se mostrado historicamente um problema imanente ao próprio fazer filosófico². O presente trabalho tem por objetivo compreender como o filósofo enfrentou esta problemática no âmbito de sua escrita filosófica. Partimos de um questionamento, de uma inquietação tornada pergunta, de natureza aparentemente simples, mas que, como de costume em filosofia, logo se mostra espinhosa: como Benjamin expôs, como apresentou o pensamento pela via da escrita filosófica? E mais, quais as consequências teóricas do seu modo de exposição? Em certa medida, há de se considerar nessa tese uma abordagem que permeia os limiares entre a filosofia e a literatura.

Walter Benjamin foi um autor de incansável reflexão sobre os mais diversos gêneros literários e sobre as mais variadas formas de escrita exercitadas no campo da filosofia. Escreveu sobre tratado, ensaio, poesia, romance, “Trauerspiel”, tragédia, drama, comédia, épico, tradução, sistema, diálogo, fragmento, poemas filosóficos,

¹ Platão dizia escrever apenas aos não iniciados, ao passo que Sócrates, como é sabido, nada deixou escrito em matéria de filosofia, embora haja a observação de Platão de que ele teria escrito poemas enquanto aguardava o cumprimento de sua sentença na prisão. Ver PLATÃO. “Apologia de Sócrates”, in *Os Pensadores*, São Paulo, Ed. Abril, 1984.

² Cf. BENJAMIN, 1984, p. 49.

citações, reportagens literárias, autobiografia, livros infantis, além dos microgramas de Robert Walser, dentre outros. Refletiu sobre estas formas e também exercitou boa quantidade delas, incluindo algumas das quais se deteve criticamente e outras com menor interesse teórico. Deteve-se pontualmente sobre o gesto da escrita ao estipular “A técnica do escritor em treze teses”, em *Rua de mão única* [*Einbahnstrasse*], atuou como crítico literário, novelista, tradutor, grafólogo, compôs poemas, peças radiofônicas, redigiu teses monográficas, crônicas, perfis biográficos e autobiográficos, resenhas, comentários, notas sobre os sonhos, se valeu criticamente do amplo uso das citações como técnica de composição de textos, escreveu fragmentos, aforismos, e praticou, sobretudo, a escrita ensaística e as chamadas “imagens do pensamento” [*Denkbilder*] naqueles textos que chamaremos aqui em nosso trabalho de “escritos-experimentos”. Nos termos de Detlev Shöttker, Benjamin produziu “fragmentos construtivos” [*Konstruktiver Fragmentarismus*]³, tema que retomaremos mais à frente.

O ensaísmo impõe-se em grande parte da produção benjaminiana e não apenas por restrições impostas pelo mercado literário. De certo modo, Benjamin pertence a uma tradição de autores que viu no ensaio uma abertura filosófica que já não se vislumbrava nos grandes sistemas de pensamento, não se via neles contemplada. Em *Sobre a forma e a essência do ensaio: carta a Leo Popper*⁴, de 1910, Lukács define Platão como “o maior ensaísta que já viveu e escreveu” (LUKÁCS, 2015, p. 47). Sua definição de ensaio desconsidera qualquer diferença com a crítica, para ele a mesma coisa. Ambos tratam indistintamente de imagens, livros e ideias. Segundo o seu entendimento, o selo que marca o ensaio crítico é a ironia devido ao “fato do crítico discutir sempre as questões fundamentais da vida, mas sempre como se falasse apenas de livros e imagens, (...); e de modo algum de sua substância mais íntima, mas somente de uma superfície bela e inútil” (LUKÁCS, 2015, p. 42). Nesse sentido, Platão carregaria a marca exemplar de indiscutível crítico, na medida em que, para ele, o ensaio crítico foi “apenas um pretexto e um meio de expressão irônicos” (LUKÁCS, 2015, p. 49).

O pensamento de Lukács, no entanto, não ignora e mesmo não desqualifica a figura de Montaigne [1533-1592] como um dos maiores expoentes do gênero

³ Cf. SHÖTTKER, Detlev. *Konstruktiver Fragmentarismus: Form und Rezeption der Schiften Walter Benjamin*. Frankfurt: Surkamp, 1999.

⁴ O cerne do texto de Lukács incide na defesa do ensaio como forma capaz de diluir as esferas teóricas e artísticas. Tal pretensão, não somente será abandonada por Benjamin e Adorno como também se constitui como objeto de suas críticas.

ensaístico⁵. Peter Burke, por sua vez, se resguarda das pretensões do Lukács a respeito do filósofo grego e qualifica o autor francês como o criador do gênero. Em suas palavras,

Além da diatribe, da carta, do solilóquio e do paradoxo, Montaigne desenvolveu gradualmente uma forma própria, que se distingue sobretudo não por sua extensão ou pelo assunto, mas pela intenção do autor de apreender-se no ato de pensar, oferecendo o processo de pensamento, *le progres de mês humeurs*, antes das conclusões. Por isso deu à coleção o título de *essais*: “tentativas”, “experiências”, ou ainda, talvez, “experimentos”. Nesse sentido Montaigne foi o criador de um novo gênero literário (BURKE, 2006, p. 88).

Embora haja nos dias de hoje quase uma unanimidade em relação à relevância e autenticidade dos *Ensaio*s de Montaigne como um acontecimento literário sem precedentes, foi entre os séculos XVII e XVIII que o gênero ensaio floresceu, particularmente na Inglaterra, por meio da figura de autores como Francis Bacon [1561-1626] e David Hume [1711-1776]. Para Nicolazzi,

O gênero se estabeleceu de forma privilegiada como mediador de anseios de uma sociedade civil em transformação, com suas correlatas formas de sociabilidade. Seu terreno fértil, a produção literária em periódicos, em que o conhecimento poderia ser vulgarizado e, com isso, generalizado o saber (NICOLAZZI, 2011, p. 377).

Em nome dessa suposta vulgarização e generalização do saber, Hume fez as suas apostas numa espécie de democratização de “classes” dos usos da linguagem e de tudo o que compõe o conhecimento, uma conciliação entre o mundo dos letrados, incluindo as mulheres, e o mundo do convívio social por meio do ensaio. Segundo Hume,

Espera-se que essa liga do mundo letrado com o mundo do convívio social, que começou tão bem, possa se aprimorar ainda mais, para mútuo benefício de ambos. Não sei de nada tão vantajoso para esse fim quanto *ensaio*s como estes, com que me proponho a entreter o público. Deste ponto de vista, posso me considerar uma espécie de representante ou embaixador das letras nos domínios do convívio social, e devo ter como constante dever a promoção das boas relações entre os dois Estados, que tanto dependem um do outro. Darei aos letrados inteligência de tudo o que se passa em sociedade, e empenhar-me-ei em importar para esta todas as mercadorias que possa encontrar em meu país natal, próprias para uso e entretenimento dela (HUME, 2008, p. 223).

⁵ “[Os] maiores expoentes do gênero ensaio: os diálogos de Platão e os escritos dos místicos, os ensaios de Montaigne e as novelas e os diários imaginários de Kierkegaard” (LUKÁCS, 2015, p. 34).

Bacon, por sua vez, exercita o tratado e o confunde com o „essaye“ herdado de Montaigne para logo subvertê-lo em gênero moralizante. Como bem observa João Barrento, o subtítulo dos seus *Essayes* é “Counsels, civil and moral” e se caracteriza como um gênero

De raiz empírica e dogmático, cujo modelo antigo é Sêneca, de construção concisa, clara e estruturada (abre com um axioma, fecha com um gesto soberano), estilo impessoal, paratático e apodítico, e uma „frieza deliberada de sentimentos“, sustentada pelo *common sense* inglês; nele fala-se da coisa (a natureza humana em geral), mas não do eu, como em Montaigne, sem auto-ironia, quando muito à metáfora útil (BARRENTO, 2010, p. 38).

No *Novum Organoum*, há ainda a rejeição do empirismo e dogmatismo puros em nome de um novo espírito filosófico. Bacon se utiliza da imagem da formiga, da aranha e da abelha para consagrar a imagem do que viria a ser atividade da filosofia, de modo que os empiristas são como a formiga que coleciona; o dogmático, a aranha que tece uma rede em torno de si mesmo; e a abelha aquela que retira o “suco das flores para tratá-lo e transformá-lo, como o espírito faz com os dados da natureza” (BARRENTO, 2010, p. 39) – a imagem da filosofia como uma rede sistemática a aparar conhecimentos parece encontrar aqui a sua gênese, tal como Benjamin a descreve no contexto do seu “Prefácio”⁶.

Há ainda uma vertente espanhola do ensaio, “uma tradição intimista e quase religiosa de pensamento, em que se coloca em primeiro plano, além da questão do “eu”, uma indagação sobre a identidade cultural espanhola” (NICOLAZZI, 2011, p. 383). Dessa tradição destacam-se os nomes de Miguel de Unamuno [1864-1936] e Ortega y Gasset [1883-1955]. Segundo Nicolazzi, o brasileiro Gilberto Freyre foi leitor assíduo destes autores, o que lhe permitiu projetar em sua obra uma associação muito profícua entre o “eu” e a “nação”, a exemplo do clássico *Casa-grande & senzala*. Ao autor brasileiro, juntam-se nomes de destacada importância na profusão do gênero ensaio na tradição nacional da primeira metade do século XX, a exemplo de Sergio Buarque de Holanda, Euclides da Cunha, Oswald de Andrade e Antonio Candido⁷. Na segunda

⁶ Referimo-me ao “Prefácio epistemológico crítico” [*Erkenntniskritische Vorrede*] do livro *Ursprung des deutschen Trauerspiel*, daqui em diante chamado apenas de “Prefácio”.

⁷ A lista de autores provenientes dos países aqui elencados, naturalmente, carece de rigor. Não é a nossa intenção esgotar a lista de ensaístas, apenas destacar um itinerário útil ao desenvolvimento de nossa argumentação em torno do tema da escrita filosófica. Com efeito, importantes autores brasileiros da tradição ensaística que colaboraram para o desenvolvimento do gênero no país não estão aqui citados, a exemplo de Antonio Cícero. Igualmente, deixamos de mencionar outras tradições relevantes, a exemplo da ensaística portuguesa, italiana e estadunidense, bem como o nome de autores que ainda hoje ensinam

metade do século há ainda que se destacar um amplo e até então candente debate em torno do ensaio como saída a certa condição, ou melhor, a certo estado da filosofia praticada no Brasil. Em um dos capítulos a um livro coletivo dedicado ao filósofo Vilém Flusser, de 1976, há uma epígrafe, já célebre, de José Arthur Giannotti em que procura sintetizar a maneira como a filosofia, em grande parte, é exercitada no país a partir dos anos que sucederam a criação, de inspiração francesa⁸, do Departamento de Filosofia da USP. A “filosofia brasileira” (se nos é permitido assim chamar) é apresentada como exercício exegético de textos filosóficos europeus, ao que o autor contrapõe com um apelo para que se produza cada vez menos história da filosofia e mais ensaísmo filosófico. Ainda na epígrafe, Giannotti aponta para um esgotamento do modelo técnico exegético e conclama seus alunos a se lançarem cada vez no ensaísmo. Na dianteira desse debate encontram-se hoje autores como Paulo Roberto Margutti, Ivan Domingues, José Crisóstomo e o argentino Julio Cabrera⁹.

Recuando um pouco no tempo e avançando no espaço, foi sob a pena de Diderot [1713-1784] que o ensaio enfrentou grande desconfiança. Em um verbete sobre o tema em sua *Encyclopédie*, descreveu uma tendência depreciativa do ensaio ao classificá-lo como um gênero superficial, muito embora o próprio Diderot tenha se valido do mesmo para intitular alguns de seus trabalhos francamente ensaísticos. Tem-se notado aí uma ruptura que distingue dois aspectos do ensaísmo, com Montaigne representando uma tendência e o tratado filosófico na outra extremidade. No que tange a esta dualidade, o “Prefácio” de Benjamin salta aos nossos olhos. Nele, Benjamin se situa no interior da sua própria tradição alemã em relação ao ensaio, notadamente uma recente tradição que lhe é contemporânea e que tem entre os seus os nomes de autores como Lukács, Kracauer e Adorno, além, obviamente, dele mesmo. Em sua reflexão sobre a sobre a forma da exposição (*Darstellung*) filosófica, notamos uma prevalência na abordagem dada ao tratado. Entretanto, observamos a recorrência ao ensaio em pelo menos duas passagens do mesmo texto, numa delas utilizando-se de uma justaposição dos termos „ensaio esotérico“. Como de costume, Benjamin desestabiliza o sentido objetivo e usualmente dado ao conceito, e cumpre a exigência crítica de sua abordagem

profícuas discussões no campo dos estudos coloniais, a exemplo do martiniquense Frantz Fanon e seu atualíssimo ensaio *Os condenados da terra*. Ademais, não haveria lista que fizesse jus ao ensaio que não levasse em consideração o complexo conjunto de autores do romantismo alemão cuja linha evolutiva inclui Nietzsche e o próprio Benjamin.

⁸ Ver *Um Departamento Francês de Ultramar*, de Paulo Arantes.

⁹ Cf. *Filosofia no Brasil: legados e perspectivas*, de Ivan Domingues, *A filosofia entre nós*, de José Crisóstomo (Org.) e *Diário de um filósofo no Brasil*, de Julio Cabrera.

epistemológica que propõe apanhar os objetos de uma maneira inabitual em nome de um pensamento rigoroso e de uma possível apreensão de sua verdade. As estritas fronteiras dos gêneros são borradas em seu texto e tudo indica ser em favor da exposição da instabilidade das pretensões do conhecimento, tal como verificamos em sua crítica contra a tendência de hipostasiar os conceitos gerais que aqui trataremos mais detalhadamente no segundo capítulo.

Em *O gênero intranquilo*, João Barrento elucida essa zona de indistinção entre tratado e ensaio nos seguintes termos: “Benjamin falará do tratado, à imagem do mosaico (*tessera*), como „ensaio esotérico“ (que se distingue do „exotérico“) cujo material se faz de citações, com um método deambulatório e uma atitude contemplativa” (BARRENTO, 2010, p. 39). Em seguida, no entanto, Barrento opera uma distinção por meio de um quadro de oposição em que o tratado aparece, de um lado, como um gênero que é autoritário, convicto, totalitarista, dogmático, de sentido único, doutrinário e conservador; e o ensaio, por seu turno, surge como um gênero crítico, cético, irônico, relativista, aberto, imaginativo, pluralista e desconstrutor de sentidos. Ou seja, a cisão de Barrento põe na conta do ensaio as características do tratado e do „ensaio esotérico“ benjaminianos. Já Adorno, numa citação de *Über den Essay und seine Prosa*, de Max Bense, reproduz a polarização entre o tratado e o ensaio ao enfatizar que o ensaísta compõe experimentando e que submete o seu objeto ao crivo dos mais variados sentidos sem se deixar induzir pela sedução abstrata do pensamento dedutivo. Ou seja, Adorno se vale da definição benjaminiana do tratado para chancelar sua compreensão sobre o ensaio. Não ignora a característica própria do pensamento de Benjamin como um operador de disjunções e deslocamentos de terminologias consagradas pela tradição. Ele o faz em nome da própria exigência crítica da epistemologia prevista no seu “Prefácio”. Daí o perigo de se acolher inadvertidamente qualquer tipo de polarização em seu trabalho. Nunca é demais lembrar que o filósofo Walter Benjamin é um autor que transita nas margens, nos limiares das definições, conforme as exigências constitutivas do seu próprio pensamento filosófico.

Basicamente, todas as premissas vislumbradas por Benjamin em torno da constituição do tratado como forma à exposição filosófica compõem a essência do ensaio, tal como Adorno o concebe em seu *Ensaio como forma* – um texto que homenageia Benjamin como “o mestre insuperável”. Entretanto, Adorno se ocupou em desdobrar alguns dos tópicos fundamentais em torno do ensaio já antevisto no “Prefácio” benjaminiano e que o autor só muito sutilmente pontuou, sobretudo em suas

consequências políticas e estéticas. Adorno defende o ensaio como forma definitiva da expressão filosófica e lamenta o fato de que todo o empenho realizado por Lukács, no sentido de depurar o ensaio da “impureza” artística e acomodá-lo no âmbito da ciência, tenha se mostrado insuficiente para alterar o preconceito que o gênero sofreu na Alemanha de sua época, sobretudo no âmbito acadêmico – característica, diga-se, que se mantém em diversos ambientes acadêmicos contemporâneos.

Apesar de nomes notáveis terem qualificado a prática do ensaio na Alemanha, a exemplo de autores como Nietzsche, Simmel [1858-1918] e Kassner [1873-1959], Adorno atribui certo insucesso do gênero devido a um fator moral resultante do fracasso das promessas iluministas, que teria salpicado a liberdade formal e resultado num comportamento subordinado generalizado¹⁰. Ou ainda, nas palavras de Bento Prado Jr., “seguindo a premissa do Lukács pré-marxista, Adorno situa a miséria do ensaio contemporâneo – como que sem lugar entre pura teoria e literatura pura – sobre o fundo do malogro da *Aufklärung* na Alemanha” (PRADO Jr., 2005, p. 8). Entretanto, percebe na própria natureza formal do ensaio um elemento de insubordinação, na medida em que “não admite que seu âmbito de competência lhe seja prescrito (...). [Ele] não tem vergonha de se entusiasmar com o que os outros já fizeram” (ADORNO, 2012, p.16), justificando-se para além das conquistas científicas ou criações artísticas. Em claro ataque às tendências então dominantes, Adorno colide a natureza do ensaio à exploração exegética dos textos que procuram invocar os “impulsos psicológicos” por meio “daquilo que o autor teria desejado dizer em dado momento [de sua obra]” (ADORNO, 2012, p.17). Para o autor, cabe ao ensaísta justamente, como exigência do ensaio, desvelar o conjunto de significados latentes nos fenômenos espirituais da obra através do que ele chama de “espontaneidade da fantasia subjetiva”, em geral recalcada pela pretensa objetividade¹¹. Para a consumação desta exigência do ensaio, Adorno invoca uma premissa da tradição hermenêutica segundo a qual não há interpretação livre de preconceito. Ou seja, não há nada que se deixe levar pelo crivo interpretativo que já não

¹⁰ Para além da discussão do ensaio propriamente dito, parte considerável da obra de Adorno reflete sobre a subordinação política do povo alemão, em especial diante do fascismo do qual foi vítima direta. Todo o livro *Dialética do esclarecimento*, escrito em parceria com M. Horkheimer, se desdobra numa radical reflexão sobre o desenvolvimento de um certo tipo de racionalidade cujo cume teria sido a ascensão de Hitler ao poder e a produção dos campos de extermínio.

¹¹ Cf. A este respeito *O eclipse da razão*, de Horkheimer, onde o autor caracteriza a razão como portadora das dimensões objetiva e subjetiva e cujas funções, em tudo autocomplementares, teriam sido recalcadas em prol da prevalência da função instrumentalizada da dimensão subjetiva em detrimento da dimensão objetiva. Esta última, a expressão não apenas da força da mente individual, mas também do mundo objetivo, das relações entre os homens e classes sociais, entre os homens e as instituições, entre os homens e a natureza e as suas próprias manifestações.

carregue consigo algum tipo prévio de interpretação¹². Como critérios para o procedimento interpretativo do ensaio, deve-se verificar a compatibilidade entre o texto e a própria interpretação, bem como a força em dar voz, em fazer vir à luz o conjunto dos elementos do objeto elucidado no texto.

Mas é preciso ir além na relação de Benjamin com o ensaísmo e com a escrita filosófica de maneira geral. Talvez em um dos mais belos textos já escrito sobre Benjamin, Hannah Arendt, intelectual judia, contemporânea e sua amiga, referiu-se ao filósofo¹³ como “um crítico e ensaísta que considerava até mesmo a forma de ensaio como vulgarmente extensa demais, e, se não fosse pago por linha, teria preferido o aforismo” (ARENDR, 2003, p. 152). O próprio livro *Rua de mão única* foi concebido inicialmente como um livro de aforismos (*Aphorismenbüchlein*) e, em 1926, Benjamin reuniu uma seleção de aforismos intitulados *Pequenas iluminações*, publicada pelo *Franfurter Zeitung*. De maneira geral, o aforismo é definido como uma proposição que procura exprimir verdades sobre a vida prática. Pelo menos desde Hipócrates, foi fartamente utilizado pela literatura médica com o intuito de oferecer de maneira sucinta os preceitos da boa saúde, mas também foi incorporado por filósofos modernos como F. Bacon para exprimir suas conclusões filosóficas em torno do homem e da natureza. Ao redigir o seu *Aforismos para sabedoria da vida*¹⁴, Schopenhauer reitera no aforismo a sua vocação em relação à vida prática, tendência estilística que seguirá mais uma vez com Nietzsche nos seus variados livros (de variados estilos), a exemplo de *Humano, demasiado humano* e *Para além do bem e do mal*, e que culminará na escrita dos *Ditos e desditos*, de Karl Kraus e nos densos *Silogismos da amargura*, do romeno Emil

¹² Em se tratando de tradição hermenêutica, costuma-se considerar uma linhagem de autores que têm em sua gênese Schleiermacher, passando por Dilthey, Heidegger, até filósofos como Gadamer e Paul Ricoeur. Cf. Palmer, E. Richard. *Hermenêutica*; Tradução de Maria Luísa Ribeiro Ferreira, Lisboa, Edições 70, 2006.

¹³ Neste mesmo ensaio, Arendt relembra as palavras de Scholem ao se referir às preocupações do amigo em tentar definir o que estava fazendo, o que significava a sua produção: “Benjamin se considerava um crítico literário, e, se se pode dizer que tenha de algum modo aspirado a uma posição na vida, teria sido a de „o único verdadeiro crítico da literatura alemã“ [...], com a ressalva de que a própria ideia de assim se tornar um membro útil da sociedade tê-lo-ia repugnado” (ARENDR, 2003, p. 135). Em seu ensaio sobre Robert Walser, Benjamin citou o escritor em termos semelhantes ao adotado sobre si mesmo: “Horrorizame a ideia de poder triunfar neste mundo” (BENJAMIN, 2016, p. 154). Sobre a polêmica, a nosso ver inócua, em saber se Benjamin foi ou não um autor de filosofia, se a praticou como tal ou não, satisfaz-nos a continuidade do próprio texto de Arendt, que salienta o fato de que no início do ensaio crítico sobre Goethe ele usou o termo *Kritik*, “que no uso comum significa crítica, tal como Kant o empregou ao falar de uma *Crítica da razão pura*” (ARENDR, 2003, p. 136). Também cabe recordar que em sua tese sobre *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*, inspirado nas ideias de Fichte, Benjamin descreveu a atividade filosófica como um exercício crítico, o que realça a con-fusão entre filosofia e crítica, tal como pensaram seus antecessores românticos Schlegel e Novalis.

¹⁴ Livro que, apesar do título, não é inteiramente composto por aforismos.

Cioran. A influência de Nietzsche teria advindo diretamente dos moralistas franceses do século XVII como La Rochefoucauld, que tomaram o aforismo como seu princípio de apresentação (*Darstellungsprinzip*) ideal para caracterizar a conduta humana. Segundo Detlev Shöttker¹⁵, o início da tradição aforística na Alemanha remonta a 1765 quando Lichtenberg escreveu *Sudelbücher*, editado apenas no século XIX, razão pela qual os irmãos Schlegel, juntamente a Novalis e Schleiermacher, seriam apontados como os precursores do estilo, com os seus *Fragmente*, publicados a partir de 1797 nas famosas publicações das revistas *Lyceum* e *Athenäum*. Ainda segundo Shöttker, os franceses se orientavam pela forma curta, isolamento tipográfico, e não ficcionalidade, enquanto o *Fragmente*, a partir da definição de Schlegel, se caracterizava por ser composto por aforismos em razão do aspecto conclusivo do texto. Fundamentalmente, os pré-românticos teriam renovado a tradição aforística ao deslocar o foco da apresentação do âmbito da caracterização humana para o âmbito do pensamento e suas condições.

Certamente Benjamin não se encontra tão claramente ligado a uma tradição de aforistas como entre os escritores dos fragmentos. Shöttker lembrou o fato de que a partir da década de 20 Benjamin usou com certa frequência a metáfora dos escombros para ilustrar o princípio da fragmentação. O lugar dos escombros (a devastação, *Trümmerstätte*) é compreendido positivamente a partir da perspectiva barroca, onde o fragmentado é aí tomado como a parte mais nobre da criação. Ao referir-se a Benjamin como um escritor de “fragmentos construtivos” [*Konstruktiver Fragmentarismus*], Shöttker nos chama a atenção para o modo como Benjamin dispõe sua apresentação (*Darstellungsweise*) do pensamento como um escritor que, de uma maneira muito peculiar, recupera uma tradição romântica lastreada em autores como Schlegel e Novalis e, ao mesmo tempo, se alinha a vanguardas de sua época que têm no princípio da montagem o *leitmotiv* das suas obras. Há um elemento singular na natureza do fragmento que faz dele algo de incompleto e ao mesmo tempo passível de interpretações múltiplas, ideia que Benjamin identifica e explora na sua tese de livre docência, *Ursprung des deutschen Trauerspiel*¹⁶, por meio da figura da alegoria, remotamente

¹⁵ Cf. SHÖTTKER, Detlev. Op. cit., p. 34.

¹⁶ Embora seja um debate já cercado de diversas contribuições, vale repetir algumas palavras sobre a dificuldade com a tradução deste livro. No Brasil, temos a tradução de Sergio Paulo Rouanet que optou por *Origem do drama barroco alemão* e apresenta as suas razões em uma nota de apresentação do livro (Cf. Rouanet, 1984, p. 9-10). Há também a versão do português João Barrento, publicada no Brasil pela Editora Autêntica como *Origem do drama trágico alemão*. As incompatibilidades no trato das passagens das línguas se devem às dificuldades inerentes ao próprio título em alemão. *Trauerspiel* é uma palavra que se dá a mais de uma possível tradução. Rouanet optou pela adaptação em português como “drama barroco”, ao passo que o português preferiu “drama trágico”. Embora se possa traduzir *Trauerspiel* por

presente nos primórdios do cristianismo a serviço da interpretação das sagradas escrituras, mas também na dramaturgia do barroco alemão a serviço da história de um mundo profano.

Segundo a leitura de Shöttker, Benjamin não é exatamente um antissistemático, mas um fragmentário. Sua obra apresenta conceitos sistemáticos basilares, muito embora não sejam desenvolvidos como costumamos observar nas obras constituídas como grandes sistemas de pensamento, o que pode ser percebido na estrutura como Benjamin os apresenta no *Trauerspiel*. Ao seu modo, Benjamin procurou vincular o princípio sistemático e o fragmentário e isso se deveu, em grande parte, à presença das vanguardas no espírito do autor. Para Shöttker, ele adotou em seus escritos a montagem enquanto estratégia de reunir elementos heterogêneos com o intuito de fazer brilhar aquilo que não estaria contido em cada parte da montagem, cujo cume desse empreendimento se colocaria, supostamente, no resultado final do seu inacabado *Trabalho das Passagens [Das Passagenwerk]*¹⁷, mas também em outros escritos. No cerne da montagem estaria o “princípio da construção técnica”, tal como pensaram os construtivistas russos provenientes da arquitetura construtivista do início do século XX, que aliavam o progresso da técnica aos interesses sociais e comunistas. Benjamin teria transposto a ideia do construtivismo para a sua própria escrita e assim teria dado continuidade ao fragmentarismo romântico, de modo que o “fragmentarismo construtivo aí não tem a ver apenas com uma poetologia, mas também com o histórico literário” (SHÖTTKER, 1999, p. 11).

tragédia (também lida por *Tragödie*) sem maiores prejuízos do termo em alemão, é justamente a diferença entre tragédia e *Trauerspiel* que importa a Benjamin em seu livro, diferença, vale lembrar, já demarcada em seu *O significado da Linguagem no Trauerspiel e na Tragédia*, de 1916. *Spiel* designa jogo, e *Trauer* a tristeza que advém do sentimento de morte, isto é, do luto. O *Trauerspiel* que se desenrola no drama do período barroco alemão, segundo a tese sustentada por Benjamin no livro, seria a própria encenação do luto. Para resolver o imbróglio de uma tradução que não comporta, ao mesmo tempo, o sentido do vernáculo alemão em língua portuguesa e a polarização benjaminiana entre tragédia e *Trauerspiel*, Haroldo de Campos sugeriu o uso do neologismo, para ele bizarro, “luti-lúdico” (Cf. CAMPOS, Haroldo de. O que é mais importante: a escrita ou o escrito? Teoria da linguagem em Walter Benjamin. In *Haroldo de Campos – Transcrição*. Org Marcelo Tápia, Thelma Médici Nóbrega. São Paulo, Perspectiva, 2015 (Col. Estudos). Por ser a tradução mais utilizada em nosso trabalho, a de maior circulação entre os intérpretes brasileiros, e, sobretudo, por não ser a tensão entre tragédia e o “*Trauerspiel*” barroco o objeto de nosso trabalho, poderíamos optar pelo uso da tradução de Rouanet sem maiores prejuízos. Porém, por reconhecermos os limites de sua opção, daqui para frente faremos simplesmente o uso de *Trauerspiel* para nos referirmos à obra. Quando o termo aparece sem o recurso itálico, referimo-nos simplesmente ao gênero barroco.

¹⁷ Daqui em diante iremos nos referir a este livro apenas como *Passagens*, conforme tradução do título na edição brasileira em BENJAMIN, Walter. *Passagens*. BOLLE, Willi (Org.). MATOS, Olgária Chain Féres (Col.). Tradução de Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte/São Paulo: Editora UFMG/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006. Presente em *Gesammelte Schriften*, tomo V, dois vols, ed Rolf Tiedemann, Frankfurt: Suhrkamp, 1982.

Certamente não nos é possível asseverar até que ponto a observação de Arendt sobre um Benjamin aforista, ou as ponderações de Shöttker sobre um Benjamin escritor de fragmentos podem nos levar no que diz respeito às suas preferências estilísticas. Ademais, não é bem este aspecto que nos interessa neste trabalho, mas sim as decorrências teóricas de tais inclinações. O fato é que essas suas incursões por esses modos de escrita no abre uma brecha para pensarmos o autor no interior de outra perspectiva filosófica, para além da tradição ensaística, que, no limite, conjuga com as vanguardas históricas do início do século XX. De nossa parte, procuramos compreender a maneira como Benjamin concebeu a exposição do pensamento pela via escrita a partir de um conjunto de textos específicos. A escolha desses textos não obedece a uma linha genealógica evolutiva. Nosso intuito é compreender a sua crítica às formas tradicionais da escrita filosófica ao mesmo tempo em que seu próprio modo de escrever se multiplica em experimentos variados. Entendemos ser necessário submeter o crivo de sua crítica a três instâncias reflexivas que passam necessariamente por: 1) uma compreensão da sua crítica à linguagem numa perspectiva vinculada à teologia; 2) seu exame da filosofia como sistema sob um viés epistemológico e estético; e, por fim, 3) iluminar sua vinculação formal com as vanguardas históricas sob um enfoque político.

No primeiro capítulo desta tese, intitulado “Escrita filosófica no âmbito da linguagem”, procuramos compreender como a questão da escrita filosófica se apresenta em textos que tratam da questão da linguagem, muitos deles produzidos ainda na juventude, quando Benjamin ainda vislumbrava uma correção do sistema kantiano. Está dividido em duas partes, além de um excuro: “O silêncio da natureza”, “Escrita, tradução e afinidades” e, o excuro, “Linguagem, semelhanças e a questão da mimese”. Na primeira parte procura-se elucidar um possível caminho de leitura da filosofia de Benjamin por meio da problematização em torno da relação entre linguagem e escrita filosófica. Na segunda parte, partimos de uma análise do prefácio que Benjamin acrescentou à sua tradução do *Tableux Parisiens*, de Baudelaire, prefácio este intitulado *A Tarefa do tradutor*. Interessa saber em que medida a filosofia guarda alguma afinidade com a tarefa da tradução. Julgamos pertinente apresentar um excuro em torno de algumas reflexões de Benjamin sobre a linguagem durante os anos 30 e sua revisão a algumas teorias que lhe eram contemporâneas. Ressalta-se aqui uma abordagem cada vez mais materialista da linguagem e sua insistência no caráter não instrumental da linguagem.

No segundo capítulo, “A escrita filosófica nos âmbitos epistemológico e estético”, restringimos nossa análise a duas partes do *Trauerspiel*, o “Prefácio” e “Alegoria e drama barroco”, a segunda parte do segundo capítulo do livro de Benjamin. Dividimos o nosso capítulo em dois tópicos e um sub-tópico: “Sistema e escrita: tratado e verdade”, seu sub-tópico “Algum anti-estetismo: origem, conhecimento e linguagem” e, por fim, a segunda parte “Alegoria e escrita”. Podemos dizer que no “Prefácio” encontram-se as bases filosóficas do pensamento de Benjamin, suas linhas sistêmicas. A emblemática passagem de abertura do texto em que afirma ser “característico do texto filosófico confrontar-se, sempre de novo, com a questão de exposição” (BENJAMIN, 1984, p. 49) parece-nos decisiva para o encaminhamento deste capítulo e mesmo ao conjunto da nossa argumentação nesta tese. Benjamin opera com uma noção já conhecida na história da filosofia na medida em que nos induz a pensá-la como determinante para o método filosófico¹⁸. Num primeiro momento, interessa-nos a crítica epistemológica como estratégia para se pensar os limites da escrita filosófica nos moldes do sistema, ao passo que o tratado é apresentado como seu contraponto. A segunda parte do segundo capítulo procura abordar a questão da escrita filosófica através de uma perspectiva estética também exposta no *Trauerspiel*, particularmente na seção “Alegoria e drama barroco”. A alegoria é apresentada em nosso trabalho como noção privilegiada para se pensar a escrita filosófica, particularmente a escrita estilhaçada (*Zersprengte*), inacabada e dada a múltiplas interpretações, tal como sugere a figura alegórica. Não se encontrará aqui uma discussão exaustiva em torno do *Trauerspiel*, seus epígonos e características artísticas que motivaram a construção da poética barroca, bem como não se fará uma exegese rigorosa do texto, no sentido de elucidar seus pormenores em torno da dramaturgia tratada por Benjamin. A alegoria interessa-nos enquanto uma escrita-imagem, enquanto uma escrita incompleta.

Por fim, o terceiro capítulo, “Escrita filosófica e escrita-experimento”, está subdividido nos tópicos “Escrita e silêncio” e “A escrita dos despertos”. Este capítulo trata a questão da escrita filosófica a partir da relação de Benjamin com as vanguardas

¹⁸ Na sua terceira crítica, Kant empregou o conceito de *Darstellung* como uma faculdade determinante no processo de conhecimento, ao passo que Schlegel o empregou relacionando-o ao conceito de “imitação” [Nachahmung]. Para uma leitura pormenorizada do uso da *Darstellung* na obra kantiana, ver Santos, Mariana Andrade. *Os rastros de uma travessia: a filosofia da (na) apresentação*, Dissertação de Mestrado apresentada no Programa de Pós-Graduação em filosofia, sob a orientação de Carla Damião, 2017. Em Schlegel, ver Faustino, Sílvia. “O conceito de imitação do jovem Friedrich Schlegel” em *Trans/Form/Ação*, Marília, Vol. 39, p. 23-36, 2016, Edição Especial.

históricas e com a política. Privilegiamos os textos que intitulamos aqui de “escritos-experimentos”. Estes textos são compostos por um grupo de livros e fragmentos, nem sempre tornados livros, produzidos ao longo de sua vida, muitos deles remetidos de forma avulsa à imprensa alemã, suíça ou francesa ou mesmo nunca publicados. Fundamental em nossa abordagem do primeiro tópico, o poeta Mallarmé destaca-se como figura privilegiada. Partimos da observação de Haroldo de Campos, que viu entre Benjamin e o poeta francês afinidades em torno da questão da linguagem e da escrita, em torno de suas estratégias na direção da conquista de uma língua pura ou, nos termos benjaminianos, de uma língua adâmica. Já no tópico que intitulamos “A escrita dos despertados”, apoiamo-nos em alguns textos de caráter mais claramente engajados na política de seu tempo, particularmente textos engajados numa “batalha político-literária”, para logo a seguir tratarmos da importância da compreensão de Benjamin em torno da noção surrealista da “escrita automática”. Interessa-nos saber em que medida se estabeleceu a relação de Benjamin com os surrealistas e em que medida acolheu as influências do grupo em proveito do seu próprio pensamento e sua escrita filosófica. As razões que levaram Benjamin a experimentar formas pouco habituais de escrever filosofia são exploradas na última parte deste capítulo a partir de uma premissa política em sua filosofia. A elaboração do conceito de “despertar” (*Erwachen*) figura como central no desenvolvimento da argumentação deste tópico, já que apresentado como condição de deslocamento da esfera do sonho e do mito.

Pode haver alguma digressão na maneira como a estrutura desse trabalho se dispõe. Porém, ela não o é no sentido de quem pretende mimetizar o autor a que o trabalho se reporta, o seu pensamento ou a maneira de expor a sua escrita. Não é e nem poderia ser honestamente uma emulação do pensamento de Benjamin. Os três capítulos podem ser lidos de maneira independente, no entanto, supomos haver uma interdependência interna à compreensão da crítica à escrita filosófica estabelecida por Benjamin que passa, necessariamente, pelo esforço em lançar alguma luz sobre a sua compreensão da linguagem, sua crítica epistemológica, bem como à sua interpretação estética e sua renovada apreensão do sentido do alegórico em sua obra. Por fim, entendemos que este itinerário também passa por pensarmos a conexão da escrita de Benjamin com as vanguardas históricas, particularmente daqueles textos que intitulamos aqui de “escritos-experimentos” e assim, se possível, insinuar a sua compreensão crítica da escrita em filosofia. Com alguma sorte, não sairemos de mãos

vazias, mas minimamente aptos para pensar como pode se realizar uma escrita que se pretenda filosófica.

CAPITULO 1 - ESCRITA FILOSÓFICA NO ÂMBITO DA LINGUAGEM

“Pois eles seguem seu caminho sentindo, porém surdos; enxergando, porém mudos. Surdos perante Deus e mudos diante do mundo.”

Walter Benjamin

1.1 O silêncio da natureza

Não surpreende que as linhas que abrem o famoso “Prefácio” crítico-epistemológico daquele que provavelmente seja o mais importante trabalho do conjunto da obra de Walter Benjamin, o *Trauerspiels*, de 1925, sublinhem exatamente o dilema da forma de exposição filosófica. Neste prefácio, Benjamin afirma que “é característico do texto filosófico confrontar-se, sempre de novo, com a questão de exposição¹⁹” (BENJAMIN, 1984, p. 49) [Tradução modificada]. A preocupação com a exposição da filosofia, ou seja, com a *Darstellung* (em alemão), foi algo que percorreu praticamente todo o conjunto da obra de Benjamin e ganhou mais relevo ora neste ou noutro texto filosófico, desde os primeiros trabalhos de juventude até, de certo modo, as derradeiras *Teses sobre o conceito de história* e o seu intermitente projeto, *work-in-progress*, sobre as *Passagens*.

¹⁹ No original: “Es ist dem philosophischen Schrifttum Eigen, mit jeder Wendung Von neuem vor der Frage de *Darstellung* zu stehen” (Benjamin, *Vorrede*, 207, 1991). [Grifo nosso]. Tanto na tradução de João Barrento, quanto na de Sergio Paulo Rouanet, o conceito de *Darstellung* é vertido por “representação” (Cf. p. 15 e 49, respectivamente). Tal tradução pode ter legitimidade num contexto exterior à filosofia, mas, neste caso em questão, pode gerar confusão terminológica na medida em que pode nos remeter a interpretação de uma filosofia da representação de características cartesianas. O termo “Darstellung” também pode ser traduzido por “exposição” ou “apresentação” sem prejuízo vernáculo. Em “Do conceito de *Darstellung* em Walter Benjamin ou verdade e beleza”, publicado na revista *Kriterion: revista de filosofia*, Jeanne Marie Gagnebin argumentou que diante da possibilidade dessa remissão à tradição cartesiana, o mais adequado seria a utilização do termo “apresentação” ou “exposição”. O mesmo espírito de interpretação/tradução é adotado por Francisco De Ambrosio Pinheiro Machado em seu pequeno e valioso livro *Imanência e História: a crítica do conhecimento em Walter Benjamin*, publicado pela editora UFMG. No Brasil, o termo “exposição” nos remete, dentre outros, ao contexto da obra de arte: exposição de pintura, escultura, instalação, videoarte, enfim, das artes visuais. Por entendermos haver no conjunto da obra de Benjamin um acentuado tom estético, de apelo fortemente visual (uma “escrita-imagem”), sempre que, de agora em diante, o conceito de *Darstellung* aparecer na versão aqui utilizada optaremos por traduzi-lo por “exposição”, sem mais indicar a mudança em relação à fonte utilizada.

É preciso pontuar um traço, ou melhor, um desenho que marca o desenvolvimento da abordagem da escrita na obra de Benjamin e que deve ser observado para que melhor possamos compreendê-la. Bernd Witte²⁰ chama-nos a atenção à existência de duas teorias da linguagem que se opõem ao longo da tradição. A primeira, chamada por ele de “metafísica da presença” ou “logocêntrica”, concebe a linguagem como comunicação oral, um meio em que se fala. Esta concepção da linguagem é o fundamento do logocentrismo e domina a tradição ocidental. Já a segunda teoria da linguagem, de menor circulação no ocidente, mas incisiva em suas aparições, admite a linguagem “como um meio escrito de comunicação (...), como um sistema de significantes cujo jogo de diferenças cria os significados, que não necessariamente precisam ser proferidos por um sujeito” (WITTE, 1992, p. 86). Ou seja, a primeira teoria da linguagem prima pela fala e a segunda pela escrita. A questão a se decidir sobre qual o modelo de abordagem seria o mais adequado em termos de uma teoria da linguagem subjuga-se, segundo Witte, ao fato de sabermos o que veio antes, a linguagem oral, tal como supõe Herder [1744-1803], ou os signos escritos, donde o homem teria aprendido a interpretá-los e a partir daí balbuciado as primeiras palavras, tal como supõem Derrida e Paul De Mann²¹. Não nos cabe aqui oferecer um posicionamento definitivo quanto a isso, mas sim ressaltar que o conjunto das reflexões de Benjamin sobre a filosofia da linguagem operou com as duas concepções expostas acima, tornando suas incursões sobre o tema carregadas de tensões.

Quando lembramos as origens judaicas de Benjamin e mesmo o seu vivo interesse pelos temas teológicos que abundam em sua filosofia, fartamente documentados em sua produção teórica, mas também nas trocas epistolares com os seus amigos Scholem e Adorno, parece-nos de grande relevância o adendo de Witte sobre o fato de que a tradição judaica já articula as duas perspectivas teóricas mencionadas acima. No *Gênese* – livro fundamental nos escritos de Benjamin sobre a linguagem e cujo alcance discutiremos mais à frente – Deus cria o mundo por meio da palavra falada e nisto reside o fundamento do logocentrismo explorado pela tradição ocidental. Por outro lado, na tradição mística da cabala verifica-se uma perspectiva teórica que lança mão da linguagem a partir da palavra escrita e faz da origem da Revelação um livro escrito “com páginas em branco”. “A partir deste livro com páginas brancas, que é a

²⁰ Cf. WITTE, B. O que é mais importante: a escrita ou o escrito? *Revista USP*, (15), 84-90. <<https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i15p76-89>>.

²¹ Cf. LAGES, Susana Kampff. *Walter Benjamin: tradução e melancolia*. Edusp, São Paulo, 2007.

Revelação original, partem todos os outros livros escritos, que são comentários ou traduções deste livro” (WITTE, 1992, 86). Decorre daí que a verdade revelada, diz Witte, pode ser verificada, pelo menos, de duas maneiras: no primeiro caso, o modelo da linguagem oral, o modelo logocêntrico, concebe o lugar da verdade nos grandes sistemas metafísicos legados pela tradição, ao passo que o modelo que concebe a linguagem como escrita localiza a verdade no âmbito do comentário. Ainda segundo as palavras de Witte, segundo este viés, “a verdade é desenvolvida a partir de um texto, dentro do qual ela já está previamente dada, e todo novo texto é, neste sentido, um novo desenvolvimento desta verdade” (WITTE, 1992, 86). Se Benjamin articula as duas teorias sobre a linguagem, é preciso entender que tal manejo se dá sob camadas distintas. Em *Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem humana [Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen]* e *Tarefa do tradutor [Die Aufgabe des Übersetzers]*, por exemplo, a concepção oral da linguagem é explorada na medida em que recorre ao mito da Criação para explicar a natureza da linguagem, ao concebê-la como linguagem divina em diferentes graus. Nestes trabalhos que analisaremos pormenorizadamente ainda neste capítulo, verifica-se a preocupação de Benjamin em torno de uma linguagem “pura”, genuína e fresca. O paradoxo, dentre os muitos encontrados nos textos do autor, consiste em estarmos diante de uma teoria da linguagem que, em termos de conteúdo, se apoia em um livro (o *Gênese*) que lança mão do modelo oral como fundamento (“*E Deus disse...*”) e, ao mesmo tempo, metodologicamente, desenvolve um comentário sobre um livro escrito (de novo o *Gênese*) como o pilar de sua filosofia da linguagem. Benjamin joga, portanto, com uma concepção logocêntrica da linguagem e, ao mesmo tempo, acolhe a perspectiva que a concebe como um meio escrito de comunicação, o que o torna, portanto, um comentador. É nesse sentido que se pode dizer que o seu trabalho de filósofo escritor se desenvolve com as tintas de um comentador nato.

Em alemão, escrita (*Schrift*) também equivale a caligrafia, publicação, dissertação, obra, e escritura sagrada. No caso de Benjamin, o uso de *Schrift* particularmente como escritura sagrada ganha relevo especial nos textos de juventude, ao passo que *Schrift* como escrita perpassa o conjunto de sua obra. O destaque atribuído a *Schrift* como escritura sagrada encerra o entendimento de Benjamin de que a compreensão do sentido da escrita está, de certa maneira, subordinada ao que se deixa entrever na natureza da linguagem e que a Bíblia constitui-se como um livro privilegiado enquanto via de acesso a tal natureza. Ao menos é assim que o tema se

desdobra explicitamente em seus textos juvenis e, por essa razão, convém admitirmos, com Haroldo de Campos, que “antes de tratar da escrita (*die Schrift*), [...] Benjamin interroga sobre o problema da língua (*die Sprache*), no seu trabalho sobre a „língua em geral“ e „a língua dos homens“ (*Sprache der Menschen*)” (CAMPOS, 2015, p. 144). Ocorre o mesmo no texto sobre o tradutor: antes de tratar da escrita do tradutor, interroga sobre a natureza da própria língua. Vale lembrar o que foi dito acima sobre o fato de Benjamin jogar simultaneamente com perspectivas distintas sobre a linguagem. Naturalmente, não é apenas em *Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem humana* que se verifica a exploração do tema da linguagem nos primeiros anos de sua produção teórica, mas não se pode negar este texto como pedra de toque em relação ao que dele se desenvolve em torno do tema da escrita. Quando, no *Trauerspiel*, Benjamin estabelece o conceito de *Darstellung*, exposição, como dilema fundamental da filosofia, abre-nos ao menos dois flancos interrogativos que, em certa medida, se entrecruzam no conjunto de sua obra, a saber: 1) a forma como interpretamos o mundo, tomado como um texto, e 2) a forma como o registramos (o mundo) enquanto autores de uma grafia histórica.

Basal para a compreensão da crítica da escrita desenvolvida por Benjamin ao longo de sua trajetória intelectual, a questão da linguagem o ocuparia de maneira definitiva. Ela perpassa o conjunto dos seus interesses pela estética, epistemologia, história, ética e política e fornece um caminho possível para acessarmos a dimensão dos problemas da escrita em sua obra. Na perspectiva de uma teoria dos gêneros, em *O significado da Linguagem no Trauerspiel e na Tragédia* Benjamin procura delimitar a questão da linguagem a partir do “*Trauerspiel*”²² (da encenação da dramaturgia barroca) e da tragédia. Situa o trágico para além da poesia, romance e acontecimentos trágicos para circunscrevê-lo no âmbito do “diálogo humano primordial”, de tal modo que não é possível pensar qualquer forma de diálogo que não seja essencialmente trágico. O diálogo em estado puro e cristalino é sempre trágico e por isso a tragédia é a sua forma dramática por excelência. Ela não acomoda o triste (*traurig*) nem o cômico, estados pertencentes a outras expressões dramáticas típicas como o “*Trauerspiel*” e a comédia. Interessa a Benjamin pensar o luto como um sentimento e o “*Trauerspiel*” é aqui apresentado por ele como não sendo o “que de mais triste há no mundo, [já que] um poema pode ser mais triste, uma história ou uma vida” (BENJAMIN, 2011, p. 266). O

²² Cf. nota 2.

autor formula a pergunta que considera ser o “enigma” do “Trauerspiel”: que relação metafísica tem o luto com a palavra? E mais, “que conexão interna na essência do luto provoca a sua passagem do plano do puro sentimento para a ordem estética?” (BENJAMIN, 2011, p. 266); em suma, como o luto se insurge na linguagem da arte? Se na tragédia há uma coincidência entre o que é dito e o trágico, o mesmo não ocorre no “Trauerspiel”. Neste, o que temos é a descrição do “percurso que, do som natural, passando pelo lamento, leva à música”. Ou seja, para ele o sentimento projeta o lamento lutuoso na música e, por fim, “tudo depende mesmo do ouvido que escuta o lamento, pois só o lamento profundamente recebido e ouvido se transforma em música” (BENJAMIN, 2011, p.268). Essa interpretação, marcada pela influência do jovem Nietzsche²³ ainda impregnado pelas perspectivas filosóficas do romantismo alemão, acentua o valor da linguagem como via de acesso pelo “mundo das palavras para atingir a música” e ao mesmo tempo a problematiza.

Ao tratar o papel do homem na Criação, Benjamin destaca o seu gesto de ruptura no tocante à linguagem como condição do florescimento da cultura e em seguida faz uma ligeira alusão à figura do rei da dramaturgia barroca como aquele que, em meio às ações do estado, também encarna a Criação. Em suas palavras, o rei, bem como os dramas de pompa e circunstância, representam

O constrangimento da natureza, como que um gigantesco avolumar do sentimento, no qual, e na palavra, subitamente se abre um mundo novo, o mundo da significação, do tempo histórico sem sentimento, e o rei volta a ser também homem – um fim da natureza – e também rei – suporte e símbolo da significação. A história identifica-se com a significação na linguagem humana, esta linguagem petrifica-se na significação, o trágico ameaça e o homem, a coroa da criação, é restituído apenas ao sentimento ao tornar-se rei; símbolo enquanto suporte dessa coroa (BENJAMIN, 2011, p. 267).

No “homem-rei” irrompe o mundo da significação. Despossuído de ilusões ou reconciliação, este “homem-rei” carrega consigo a dimensão do significante e, nas palavras de Seligmann, “a linguagem é descrita como purgatório (..). Sublime expressão do silêncio da natureza - e da impossibilidade mesma de se habitar o mundo da „pureza“” (SELIGMANN, 2002 p. 186).

Podemos dizer, não sem algum risco, que a maneira como Benjamin lê a “inscrição” obtida no “Trauerspiel”, aquilo que sua dramaturgia expõe, sua *Darstellung*, é justamente a da consagração do luto, sendo isso o que toda a dramaturgia barroca

²³ Conferir Nietzsche. F. *O nascimento da tragédia*. Tradução, notas e posfácio de J. Guinsbuurg, São Paulo, Ed. Companhia das letras, 1992, p. 96-102.

tende a tratar. Germinam aí as linhas gerais em torno da linguagem, cuja forma mais bem acabada veio a vingar, alguns anos depois, em seu *Trauerspiel*. Esboça-se em *O significado da Linguagem no Trauerspiel e na Tragédia*, este breve ensaio juvenil, a compreensão benjaminiana da história entendida como história da significação, tendo na figura do “homem-rei” o seu portador significante, bem como se desenha a situação do homem “decaído” do mundo adâmico, tal como o autor o descreveu em *Sobre a linguagem em geral e sobre a Linguagem Humana*, texto escrito no ano de 1916, como já dito anteriormente.

Num amplo sentido, o ano de 1916 foi marcado por eventos que parecem ter exercido papel decisivo sobre o pensamento de Benjamin em torno da escrita. Naquele período, Benjamin seguiu para Munique, onde pretendia “encontrar Ludwig Klages [1872-1956], cujos escritos sobre grafologia [...] o haviam impressionado grandemente” (SCHOLEM, 1975, p. 30). Em *História de uma amizade*, Gershom Scholem, amigo íntimo e interlocutor assíduo de Benjamin, não nos informa sobre a realização do esperado encontro, no entanto, nos diz que, já em Munique, Benjamin frequentou um curso sob a orientação do americanista Walter Lehmann [1878-1939] “sobre cultura e língua mexicana pré-colombiana”, notadamente maia e asteca, donde pôde assistir as reflexões do professor Lehmann sobre a escrita e a linguagem daqueles povos. Ao interesse em grafologia e o curso com o americanista, soma-se o seu exercício da escrita microscópica, “induzido pela censura às cartas longas”²⁴ (SCHOLEM, 1975, p. 53), e o fato de ter participado, no mesmo ano, de um curso de Walter Lehmann sobre a filosofia da linguagem do berlinense Wilhelm Von Humboldt [1767-1835], autor de *Escritos sobre a filosofia da linguagem*. O tema da grafologia, intrincado ao da linguagem, retornaria sob uma perspectiva distinta noutros momentos de sua obra, particularmente em sua reflexão, de maior alcance, sobre o ideograma chinês e o hieróglifo em seu livro sobre o barroco alemão, sobre a pedagogia da escrita em sua resenha *Chichleuchlauchra: sobre uma cartilha*, de 1930, e, também com notável alcance teórico, nos ensaios *A doutrina das semelhanças* e *Sobre a faculdade mimética*, ambos de 1933²⁵.

²⁴ Scholem refere-se aos difíceis anos em que transcorreram a 1ª Guerra Mundial, entre 1914 e 1918, cuja participação alemã, como se sabe, precipitou duras sanções sociais ao povo germânico. Se falamos aqui destes aspectos aparentemente prosaicos na vida de Benjamin é porque neles se pode verificar o grande interesse do autor com o próprio gesto da escrita em suas variadas formas, das quais desenvolveu, em diferentes momentos de sua obra, significativas reflexões a respeito da própria atividade de escrever. Da grafologia, como veremos, extraiu posições teóricas significativas em torno da escrita.

²⁵ Tema que retomaremos no excurso deste capítulo.

Entre os anos da feitura de textos como *Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem humana*, passando pela tese de doutoramento *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão* até *A Tarefa do Tradutor*, ou seja, entre o período de produção que compreende os anos de 1916 até 1923, surgiu um pequeno tratado particularmente estrutural na composição dos demais trabalhos dessa época: *Sobre o programa da filosofia vindoura*, já de 1918. Nunca publicado em vida, o escrito deriva de longa conversação de Benjamin com seu amigo Scholem em torno da linguagem e sua relação com a matemática. A não publicação do ensaio advém, provavelmente, do receio filosófico de Benjamin em torno das ambições presentes no texto, sendo a mais marcante entre elas o projeto de uma reparação no sistema kantiano por meio da inclusão da linguagem no monumental projeto do autor de Königsberg. Ou seja, por esta época, Benjamin não somente vislumbrava a viabilidade do sistema kantiano, como até mesmo acatava a exigência da filosofia a partir de uma exposição sistemática. Embora o tema da linguagem como grande tema da filosofia benjaminiana tenha se mantido até o fim de sua vida, seu vacilo diante de uma eventual publicação do escrito termina por se justificar quando observamos o progressivo abandono de uma exigência sistemática em sua filosofia em favor de uma abordagem e exposição mais digressiva e fragmentária do pensamento— como se pode notar na composição de sua produção ulterior.

Conforme sugere o próprio título, *Sobre o programa da filosofia vindoura* trata da proposição de um programa filosófico a ser seguido no futuro e que mantém estreito vínculo com os demais trabalhos produzidos no período, especialmente o esforço pela compreensão da linguagem nos textos sobre a língua em geral. Naquele momento, Benjamin estava convencido de que a tarefa central da filosofia é transformar em conhecimento, através do sistema kantiano, as intuições do seu tempo e do futuro, de modo que apenas assim estaria garantida uma continuidade histórica do pensamento²⁶. Aponta para a dificuldade da validação plena do sistema kantiano cuja causa estaria no fato dele não ter dado o devido tratamento à questão da experiência, ou, ao menos, por tê-la negligenciado parcialmente. Segundo Benjamin, Kant não teria levado em consideração de maneira ajustada a dimensão da experiência temporal, tanto quanto tão bem fundamentou a validade intemporal do conhecimento. Falhou ao tentar inferir os princípios da experiência a partir das ciências da natureza, particularmente da física

²⁶ Textos anteriores como *O ensino de moral*, de 1913, e *A vida dos estudantes*, de 1915, já refletiam exatamente essa perspectiva aqui indicada.

matemática de teor newtoniano, embora, ressalta Benjamin, reconhecesse que a experiência propriamente dita não se identifica ao mundo do objeto daquela ciência.

A experiência nua, primitiva, teria permanecido em Kant tão limitada quanto o foi aos seus contemporâneos iluministas, bem como aos modernos de maneira geral. Tal limitação teria sido responsável pela cortina de fumaça que se ergueu em torno da religião e da história, de modo que não se permitiu compreender a importância destes dois domínios para os tempos modernos. É a essa noção empobrecida da experiência²⁷ legada pelos iluministas e neo-kantianos a que a chamada “filosofia vindoura” deve se voltar, diz Benjamin. Compete a ela reconhecer o valor do pensamento kantiano e retirar dele apenas o que deve ser mantido e cultivado, os elementos que devem ser transformados e tudo o que dele deve ser rejeitado. É lá onde moram os desacertos kantianos que Benjamin espera extrair os melhores frutos a uma filosofia que faça jus ao seu nome. Dentre os elementos que fundamentalmente devem ser recuperados na filosofia de Kant, está a fundamentação da metafísica. Isto permitirá ao filósofo do futuro se desvencilhar da armadilha precipitada pela época das luzes, a qual reduziu a filosofia a uma simples fundamentação do conhecimento científico ao restringir o escopo filosófico a mera teoria do conhecimento.

Benjamin identifica a questão da justificação do conhecimento como sendo o grande problema da história da filosofia desde Platão até Kant. Quanto mais profundo for o conhecimento, mais justificado ele será. Acredita que o que fundamenta a identificação entre profundidade e justificação provém da “unidade sistemática”, de onde a verdade é resultado do sistema. No entanto, ao buscar a certeza e a justificação do conhecimento, Kant permitiu o “aparecimento de um tipo de experiência nova e mais alta ainda por vir” (BENJAMIN, 2009, p. 204), embora ele mesmo não tenha se dado conta. Aquilo que é por muitos considerado o mérito de Kant é apontado por Benjamin como sua limitação e é dela que pretende colher os melhores frutos. Dessa maneira de conceber e valorizar a filosofia kantiana, Benjamin acredita extrair a grande tarefa da filosofia: “realizar a fundamentação, em termos de teoria do conhecimento, de um conceito mais alto de experiência” (BENJAMIN, 2009, p. 205). Também a filosofia vindoura deve revisar a filosofia kantiana em termos metodológicos ao considerar o

²⁷ O tema da depauperação da experiência jamais seria abandonado por Benjamin. Ressurge de maneira reformulada no ano de 1933, no seu famoso ensaio *Experiência e pobreza*, bem como no seu *O narrador, de 1935*.

aspecto do conhecimento. Tem a dupla tarefa de criar um novo conceito de conhecimento e propor uma nova representação do mundo na filosofia.

Diante de um conceito de conhecimento pouco radical e incoerente, os domínios da metafísica se vêm comprometidos, o que resulta na necessidade da filosofia vindoura “determinar o lugar lógico da pesquisa metafísica” (BENJAMIN, 2009, p. 206). Conforme esclarece Kátia Muricy, o conceito de metafísica no texto de Benjamin de 1918 assemelha-se ao de Kant enquanto “ciência da natureza” (MURICY, 1999, p. 73). A fundamentação de uma metafísica futura estaria, portanto, condicionada a uma nova concepção de experiência e deve, necessariamente, passar por uma crítica da dimensão empírica que constitui o conhecimento a partir da relação entre sujeito e objeto na filosofia de Kant. Segundo Benjamin, resta eliminar na filosofia kantiana a natureza de sujeito da consciência cognoscente, uma natureza formada em analogia com a consciência empírica ante a qual os objetos se apresentam.

É absolutamente indubitável que no conceito kantiano de conhecimento, o papel principal é desempenhado pela representação (*Vorstellung*), ainda que sublinhada, de um eu individual, psicofísico que recebe as sensações por meio dos sentidos e sobre este fundamento forma suas representações. Essa representação é, entretanto, mitologia e seu teor de verdade equivale ao de qualquer mitologia do conhecimento (BENJAMIN, 2009, p. 207).

Ao problematizar a teoria do conhecimento de Kant, Benjamin procura nos oferecer um quadro em que a experiência assim entendida não passa de uma relação entre sujeito e objeto do conhecimento, pura “mitologia moderna”, de modo que determinadas consciências, em que não for possível verificar o ajustamento do conhecimento, são automaticamente desqualificadas enquanto tais. Exemplos a este respeito são oferecidos por Benjamin ao evocar em seu texto as figuras dos povos primitivos, dos loucos, dos doentes mentais e dos videntes.

Ecoando uma tendência filosófica do final do século XIX e início do século XX (e que de certo modo se mantém até hoje), Benjamin propõe-se como tarefa a formulação de uma filosofia que seja capaz de superar a dicotomia sujeito e objeto. Em lugar destas duas figuras típicas das filosofias modernas e as teorias do conhecimento tradicionais que as circundam, sugere que se pense a experiência para além dos limites da consciência empírica e que também seja, ao mesmo tempo, frutífera em termos religiosos. Afinado ao texto sobre a linguagem em geral, Benjamin afirma que:

A filosofia funda-se no fato de que, na estrutura do conhecimento encontra-se a estrutura da experiência, e deve ser desdobrada a partir dela. Esta experiência inclui pois, também a religião, a verdadeira religião, na qual nem Deus nem homem são objeto ou sujeito da experiência, porém essa experiência funda-se no conhecimento puro e, como essência deste, a filosofia só pode e deve pensar Deus (BENJAMIN, 2009, p. 208).

Como tarefa central da “teoria do conhecimento vindoura”, Benjamin atribui o papel de encontrar para o conhecimento a instância de absoluta neutralidade com relação aos conceitos de sujeito e objeto, ou seja, deve procurar estabelecer o campo autônomo do conceito de conhecimento em que este preserve total independência em relação ao sujeito e objeto.

Um novo conceito de experiência, fundado sobre novas condições do conhecimento, seria “o lugar lógico e a possibilidade lógica da metafísica”. Interessa a Benjamin no conceito de metafísica o “seu poder universal de ligar imediatamente, através das ideias, a totalidade da experiência com o conceito de Deus” (BENJAMIN, 2009, p. 209). Como no texto sobre a linguagem em geral e também no texto sobre a tradução, notamos no autor a mesma preocupação em ligar a filosofia não apenas à experiência mecânica, mas, sobretudo, à experiência religiosa enquanto experiência absoluta. Do que se pode apreender como experiência religiosa em Benjamin neste período permanece em aberto, muito embora existam apelos entre alguns de seus destacados interlocutores a reivindicar uma determinação em termos estritamente místicos, como foi o caso de Scholem. O fundamental aqui é compreender que, para ele, a experiência religiosa está implicitamente relacionada à questão da linguagem, e que embora hajam escritos de Kant sobre a religião, eles não são explorados como pertinentes ao campo teórico da experiência cognitiva.

Amadurecer um conceito de conhecimento através de uma reflexão sobre sua essência linguística leva Benjamin a conceber um conceito de experiência que lhe seja correspondente e que inclua territórios alternativos ao pensamento de Kant. Para ele, o mais alto desses territórios é chamado de religião. Em seu ensaio, ao atender aos apelos do amigo Scholem em suas inquietações em torno da relação entre filosofia e matemática, Benjamin procura assegurar que um reparo ao conceito do conhecimento, até então “orientado unilateralmente para o matemático-mecânico” no espírito do kantismo, somente pode advir “de uma relação do conhecimento com a linguagem” (BENJAMIN, 2009, p. 214). É essa insistência no caráter linguístico da filosofia, ou melhor, é a inserção da experiência na dimensão da linguagem, que irá caracterizar toda

a sua produção filosófica. A filosofia futura prevista no ensaio de 1918 já procura dar conta desta dimensão linguística estabelecida no interior de uma singular experiência religiosa. A linguagem, que para Benjamin não recebeu a devida atenção de Kant, que irá oferecer a fundamentação da filosofia. E “este fato poderia impor-se finalmente como o fato decisivo e, graças a ele, finalmente deve-se afirmar a supremacia sistemática da filosofia tanto sobre toda a ciência quanto sobre a matemática” (BENJAMIN, 2009, p.214). O campo da experiência cognitiva, em Kant, se restringe ao das intuições empíricas no espaço-tempo dos fenômenos, ao passo que Benjamin propõe a linguagem como perspectiva teórica básica no lugar da fundamentação kantiana da experiência cognitiva com base nas percepções. Posto que, para Benjamin, a linguagem antecede a dicotomia entre o sujeito e o objeto, seu horizonte teórico consiste em apresentar uma concepção filosófica de natureza linguística que reflita sobre o que constitui a própria linguagem e, por decorrência, apresente uma nova concepção de experiência e um novo conceito de conhecimento. Pelo recorte específico de nosso trabalho, não nos será possível pormenorizar as variações que os textos de Benjamin comportam em torno desta noção de experiência, bastando por ora termos em mente que o seu conceito de experiência deve considerar a dimensão linguística e a dimensão histórica que o constitui. De certa maneira, é o que Benjamin tentou delinear nos seus trabalhos sobre a linguagem em geral e sobre o tradutor, mas que também nos seus comentários sobre a obra de Baudelaire, Proust, Mallarmé e Leskov, apenas para ficarmos nos casos mais conhecidos.

Embora escrito anteriormente ao texto *Sobre o programa da filosofia vindoura*, foi esse ambiente, carregado de convicção quanto à necessidade de se pensar uma filosofia em sua dimensão linguística, que permitiu o florescimento de *Sobre a linguagem em geral e sobre a Linguagem Humana*. Um texto seminal sobre as reflexões desenvolvidas por Benjamin em torno da linguagem (*Sprache*) e também um dos documentos decisivos na maneira como ele concebe a questão da escrita a partir de então. O entendimento de sua crítica à escrita filosófica é posto aqui sob a perspectiva da própria linguagem. Como de costume na maneira como Benjamin articula sua filosofia, não se encontrará nesse texto uma definição rigorosamente fechada, cabal do que venha a ser linguagem. Entretanto, algumas nuances desse pequeno e hermético tratado²⁸ nos permitirá algum clareamento em torno de uma filosofia da linguagem que

²⁸ Em carta a Scholem, o termo “tratado” é utilizado por Benjamin para se referir ao formato definitivo do texto *Sobre a linguagem em geral e sobre a Linguagem Humana*. Como veremos no segundo capítulo,

parece aí começar a vicejar, embora jamais tenha tomado uma forma acabada nos termos tradicionais do que significa uma teoria da linguagem. Também redigido no calor de intensa troca de correspondências com seu amigo Scholem, como de resto será no decorrer de suas vidas, o escrito objetiva dar conta de antiga questão filosófica que remete à essência da linguagem. O que seria apenas uma resposta às questões trazidas pelo amigo em forma de carta, ganha corpo a ponto de converter-se num pequeno tratado sobre a linguagem²⁹.

Naquele tempo, escrevi uma longa carta a Benjamin sobre a relação entre a matemática e a língua e lhe endereci uma série de perguntas a respeito disso. De sua longa resposta, que então irrompeu no meio, originou-se mais tarde um ensaio refundido *Über Sprache über haupt und über die Sprache des Menschen* [*Sobre a linguagem em geral e a linguagem dos homens*] (SCHOLEM, 1989, p.43) [Tradução do título modificada].

A premissa do texto é a de que “toda manifestação espiritual humana pode ser concebida como linguagem” (BENJAMIN, 2001, p. 49). Confessadamente em diálogo com a tradição judaica e, especialmente e de maneira explícita, com o livro do *Gênesis*, ao qual interpõe uma interpretação muito própria, a argumentação do autor incide sobre o fato de estarmos, de alguma maneira, tomados pela linguagem, de tal modo que não nos é possível cogitar em parte alguma a sua total ausência. De saída, devemos ter em mente que, para Benjamin, a linguagem não se restringe a dimensão verbal, a expressão de conteúdos mentais que se refletem em palavras, ou seja, não se pode confundir o seu tratamento dado à linguagem aos simples usos linguísticos que nela também dispomos. Ao contrário de Humboldt, que “considera a palavra a parte mais significativa da linguagem” (BENJAMIN, 2015, p. 48), para Benjamin a comunicação pela palavra é “apenas um caso particular”. Os conteúdos verbais já são linguagem e ela ainda é algo

a escolha da terminologia tratadística não é casual, na medida em que a forma “tratado” assume uma feição especial em seu entendimento sobre a forma de exposição filosófica, conforme se pode constatar no “Prefácio” do seu *Trauerspiel*.

²⁹ É importante dizer que Benjamin se coloca diante da questão da linguagem de maneira distinta daquela que parece dominar os círculos acadêmicos de sua época, a exemplo de autores como Carnap e Schlick, que se impuseram a tarefa de pensar a linguagem por meio de uma recontextualização do empirismo-lógico e uma crítica radical às imprecisões da metafísica. Para Benjamin, ao contrário, o caráter metafísico da linguagem é justamente a sua dimensão fundamental, muito embora tenha reconhecido as contribuições do Círculo de Viena e, especialmente, de Carnap no debate sobre a linguagem, conforme afirma em seu *Problemas da sociologia da linguagem*. As ressonâncias destas diferenças ecoaram anos depois no intenso debate travado entre T. Adorno e Karl Popper, tendo o primeiro uma filiação explicitamente benjaminiana, e o segundo, digamos, uma vocação empírico-lógica herdada do Círculo de Viena. Distinto também foi o que Ferdinand Saussure procurou produzir, no mesmo período, em torno da questão da linguagem, a saber, uma linguística científica e em tudo anti-metafísica.

mais do que isso, ao ser mais do que puramente humana, conforme sugere o título do pequeno tratado ao se referir a uma “linguagem em geral” presente em todos os seres. “Não há evento ou coisa, tanto na natureza animada, quanto na inanimada, que não tenha, de alguma maneira, participação na linguagem, pois é essencial a tudo comunicar seu conteúdo espiritual” (BENJAMIN, 2013, p. 51). Tudo o que representamos carrega a comunicação de sua “essência espiritual”, independente do nosso grau de consciência diante da coisa representada. Ou seja, a vida espiritual, para além da expressão puramente humana, é sempre comunicação daquilo que ela é, sem que haja qualquer distinção entre linguagem e expressão, já que acontecimentos intrínsecos e simultâneos. De outro modo, nas palavras do autor, “a expressão só deve ser entendida [...] como linguagem” (BENJAMIN, 2013, p. 51) e não como seu subproduto, como seu desdobramento, seu duplo, por assim dizer. Não deve ser entendida no sentido instrumental.

Para Benjamin, toda expressão “se constitui como comunicação de conteúdos espirituais” e toda expressão é *atribuída* à linguagem. E mais, em sua essência, como já dito, é linguagem. Mas como compreender sua essência, a essência linguística da linguagem? De que essência espiritual ela é manifestação imediata? Em sua argumentação, Benjamin se utiliza do exemplo da língua alemã ao dizer que ela não é a expressão de tudo o que, supostamente, podemos expressar através dela, mas “expressão imediata daquilo que *se* comunica dentro dela” (BENJAMIN, 2013, p. 51). É este “aquilo” que “se” comunica dentro dela que é uma “essência espiritual”, de modo que o que se comunica na língua não é ela própria, mas algo diferente dela. A expressão da vida espiritual é linguagem e a sua essência é definida pela essência espiritual da qual é expressão. A língua alemã, como qualquer outra língua, não é mero aporte de conteúdos, não é instrumento, sua dimensão expressiva naquilo que nela se comunica é a sua essência espiritual. Não é que Benjamin ignore a capacidade de dizer da língua, sua comunicação ordinária, o seu tráfego de signos, mas não é exatamente essa dimensão instrumental que lhe interessa. Antes, está preocupado com o que entende como a essência espiritual da língua, sua expressão mais própria. “A essência espiritual *comunica-se em* uma língua e *não através* de uma língua” (BENJAMIN, 2013, p. 52) [grifo nosso].

Ao afirmar que “toda língua se comunica em si mesma” (BENJAMIN, 2013, p. 53), Benjamin também afirma que a língua, ela mesma, é “o meio da comunicação”, o

seu *Medium*. Quanto ao conceito de *Medium*, seguindo a orientação de Gagnebin³⁰, cabe aqui um esclarecimento para que se evite uma interpretação imprecisa já que a palavra “meio” em português acomoda mais de um sentido. Para além de sua compreensão matemática que remete a parte de uma unidade, o termo também pode se referir a um caminho para determinado fim, e, neste sentido, alude ao uso instrumental do termo, tendo na palavra *Mittel* o seu correspondente em alemão. Outro sentido possível para “meio” é que também pode significar ambiente e “modo de comunicação”, matéria de que algo é feito ou mesmo “medial”, conforme a sugestão de Lages³¹. Neste caso, ou melhor, neste uso da palavra “meio”, exclui-se qualquer possibilidade de instrumentalização, de referi-la a um fim externo, e o seu correspondente em alemão é o substantivo *Medium*. É neste último sentido que o termo “meio”, como *Medium*, é utilizado por Benjamin para designar a língua como meio de comunicação, como aquilo que se comunica em si mesma numa relação de *imediatidade (Unmittelbarkeit)* e imanência. Benjamin caracteriza esta imediatidade e imanência da linguagem como sendo o seu “problema originário”, a sua “magia”, e introduz um novo problema em torno de sua reflexão, a saber, o caráter infinitivo da linguagem. Para ele, o seu aspecto infinito está condicionado à sua dimensão imediata, na medida em que é a essência linguística que estabelece seus limites e não os conteúdos verbais. Ou seja, as coisas não são mediadas pela língua, mas na língua, logo a finitude linguística não pode ser estabelecida pelo seu exterior. A linguagem é um *medium* em que se manifesta uma essência espiritual e por esta razão não pode ser limitada, já que aquilo que comunica não pode ser medido. Dessa maneira, imediatidade, imanência e infinidade caracterizam e determinam o que Benjamin entende ser a “magia da linguagem”.

“A essência linguística das coisas é a sua linguagem; aplicada ao ser humano, essa afirmação significa que a essência linguística do ser humano é a sua língua” (BENJAMIN, 2013, p. 54). Diferente das coisas, o homem comunica sua essência espiritual na sua língua e a sua língua “fala em palavras”. Ela *nomeia* e nisso reside a sua singularidade em relação a outras linguagens, já que a única capaz de nomear. Tudo tem uma linguagem, porém, entre as coisas e a natureza não há nomeação e nelas se encerra um mutismo que não se verifica nos homens que, por sua vez, são portadores de uma linguagem *nomeadora*. A diferença crucial está no destinatário a que coisas,

³⁰ Cf. nota 24 da tradução citada.

³¹ Cf. o já citado Lages, Susana Kampff. *Walter Benjamin: tradução e melancolia*. Edusp, São Paulo, 2007.

natureza e homens se remetem. As perguntas de Benjamin “a quem se comunica o homem?” e “a quem se comunica a lâmpada (...), a montanha (...) e a raposa?” (BENJAMIN, 2013, p. 55) encontram resposta em sua formulação de que seres naturais e coisas se comunicam com o homem, ao passo que “no nome a essência espiritual do homem se comunica a Deus” (BENJAMIN, 2013, p. 55). Podemos então dizer que na linguagem o nome é a essência mais íntima da língua; não há nada que se comunique por meio do nome que não seja a própria língua que “se comunica a si mesma, e de modo absoluto”; e que dentre todos os seres dotados de espírito, o homem é o único cuja essência espiritual é plenamente comunicável, o que o diferencia das coisas no âmbito da linguagem.

De posse desse aparato conceitual, Benjamin se desvincula de uma apreciação instrumental da língua por meio do entendimento de que, para ele, o nome é a “condensação da totalidade intensiva da linguagem entendida como essência espiritual do homem” (BENJAMIN, 2013, p. 56), e que Deus é o destinatário da linguagem humana. Se o nome é a essência da linguagem, ou, em suas palavras, “a língua da língua, a linguagem da linguagem”, isto significa que nele não há nada que se comunique que não seja a própria linguagem. O aspecto intersubjetivo e intercambiável da língua como comércio de signos é aqui bloqueado na dimensão imanente com que Benjamin trata e situa a linguagem. O nome franqueia a ideia de que a essência espiritual é linguagem e, portanto, comunicável, já que, entre coisas e natureza, é apenas a essência espiritual humana que é inteiramente comunicável, sendo este fato, como já dito acima, o que fundamenta a diferença entre a linguagem humana e a linguagem em geral e que permite ao homem falar a língua original (*Ursprache*), ou seja, a linguagem autorreferente em sua pureza. Ao falarmos em conteúdos das línguas e/ou linguagens distintas, nos referimos apenas aos diferentes meios (*mediuns*), suas gradações, isso tanto na perspectiva “da densidade daquele que comunica (o que nomeia) quanto do comunicável (o nome) na comunicação” (BENJAMIN, 2013, p. 58).

Como a linguagem das coisas se dirige ao homem que nomeia, é apenas ele que pode conhecê-las. Essência espiritual e essência linguística convergem na linguagem humana dos nomes, e é nessa convergência que Benjamin identifica linguagem e conhecimento e reage a uma tradição, de escopo kantiano, que procurou mantê-los apartados. A fórmula esquemática do homem que intui, representa imagens mentais na consciência e diz a verdade sobre a natureza, cede ao homem-linguagem, ou melhor, à linguagem-humana senhora da natureza. O autor parte do princípio de que é necessário

desfazer o equívoco de outras teorias que assimilam a linguagem numa dimensão meramente instrumental. Sua premissa é a de que somente desfazendo esta zona de distinção é que nos será possível acessar as camadas mais profundas em torno da linguagem. Procura esquivar-se tanto de uma perspectiva antropomórfica que subsume o homem como porta-voz da natureza das coisas, quanto de uma abordagem que resvale na dicotomia entre o sujeito que fala e o objeto que é falado, que admite a palavra como o meio (*Mittel*) de comunicação por onde um destinatário (o sujeito) emite e informa algo (o objeto). Pretende, segundo suas palavras, desmascarar uma “concepção burguesa³²” e profana, que, para ele, é o mesmo que uma concepção instrumental da linguagem, como se verifica, por exemplo, na abordagem semiótica. Em sua filosofia da linguagem, ao contrário, o nome expressa, mas também interpela, condensa em si a essência da linguagem, “segundo a qual expressar-se a si mesmo e interpelar todas as outras coisas são um só movimento” (BENJAMIN, 2013, p. 57). No nome a linguagem assume uma totalidade intensiva como essência comunicável e extensiva como “essência universalmente comunicante (que nomeia)” (BENJAMIN, 2013, p. 57).

Ao convergir essência espiritual e essência linguística e possibilitar à linguagem a expressão da essência espiritual dos entes do mundo, Benjamin lastreia a sua metafísica e dá curso a uma crítica que irá se estender ao longo de sua produção³³. Reafirma sua posição de pensador em estreita conexão com as premissas que aproximam a filosofia da linguagem e “a mais íntima ligação entre esta e a filosofia da religião” (BENJAMIN, 2013, p. 59) e destaca o conceito de Revelação (*Offenbarung*) como central nesta ligação. Para ele, a configuração linguística abriga um conflito entre o expresso e exprimível, por um lado e entre o inexprimível e o inexpresso, por outro, e embora seja de praxe na tradição filosófica tomar o espiritual como o inexprimível, Benjamin inverte tal assertiva e equipara as essências espirituais e linguísticas para vaticinar que quanto mais espiritual for a essência, mais ontologicamente real ela se torna, mais exprimível e expressa. É na medida de suas capacidades expressivas que os entes se distribuem e é justo o conceito de Revelação que dá o tom da hierarquia das diferentes expressões.

³² Neste período, o uso da expressão “burguesa” ainda não guarda nenhuma relação com o teor crítico de cunho marxista que a sua produção filosófica irá repercutir a partir do final dos anos de 1920.

³³ Trata-se de sua crítica aos limites do conceito de experiência, tal como formulado por Kant, e já mencionado acima. Inúmeros outros textos, além do já citado trabalho de Benjamin, podem indicar um caminho adequado à exploração do problema, a exemplo de *Experiência e pobreza*, *O Narrador*, *Teses sobre o conceito de história* e *Passagens* (todos escritos a partir do final dos anos 20).

É exatamente isso que significa o conceito de revelação, quando toma a intangibilidade da palavra como condição única e suficiente – e a característica – do caráter divino da essência espiritual que nela se exprime. O mais alto domínio espiritual da religião é (no conceito de Revelação) também o único que não conhece o inexprimível. Pois este é convocado no nome e se diz Revelação (BENJAMIN, 2013, p. 59).

Com estas palavras, Benjamin supõe uma hierarquia fundada na linguagem, cujo topo é ocupado pela filosofia e pela religião. Um degrau abaixo de sua hierarquia encontra-se a arte e mesmo a poesia, já que não encontram-se no absoluto domínio do espírito da linguagem, mas sobre o espírito linguístico das coisas que preservam algo de inexprimível, já que as línguas dos objetos são tanto imperfeitas quanto mudas. Por isso a linguagem não se expressa perfeitamente nas coisas, já que a elas é vedado o “princípio formal da linguagem que é o som” (BENJAMIN, 2013, p. 59). Na linguagem humana há uma comunidade mágica e imaterial com as coisas cujo símbolo é o som, cuja alusão bíblica aparece na passagem em que diz que Deus “insuflou no homem o sopro: o que é, ao mesmo tempo, vida e espírito na linguagem” (BENJAMIN, 2013, p. 60). Diante do mutismo das coisas, o homem as nomeia e assim as retira do perigo, salvando-as, por assim dizer. É neste sentido que reside a tarefa do filósofo ou do crítico³⁴ diante da arte e da poesia: livrá-las da dimensão puramente “coisal” e restabelecer a sua essência espiritual ao nível da linguagem pura³⁵. Como se vê, cabe ao filósofo realizar uma atividade bastante específica, a saber, a tradução de níveis da linguagem hierarquicamente distribuídos, dos inferiores aos superiores. Avançaremos neste tópico mais adiante, mas por ora sigamos a argumentação de Benjamin em torno de sua análise do mito presente no *Gênesis*.

Sua argumentação em torno da linguagem assume a história da Criação como pano de fundo. Parte de uma leitura muito própria do *Gênesis* ao deixar de lado pressupostos dogmáticos consagrados pela tradição – a exemplo da assunção da *Bíblia* como verdade revelada – e confronta a sua versão teológica às versões modernas que degradam a linguagem em signo e a concebe como mero utilitário social. A *Bíblia* lhe interessa fundamentalmente por pressupor a linguagem como realidade última e mística e, na exegese que Benjamin faz dela, distingue três níveis da linguagem: o da *criação*, o da *linguagem adâmica* e da *linguagem degradada pela Queda*. Na primeira parte da

³⁴ Para Benjamin, a atividade do crítico e do filósofo se confundem, conforme se pode ver em seu *Conceito de crítica de arte no romantismo alemão*, Op. cit.

³⁵ Os postulados estabelecidos por Benjamin, no tocante à tarefa crítica de libertar a arte de sua dimensão puramente material, literalmente seu “teor coisal” (*Sachliche Gehalt*), podem ser verificados em seu exercício crítico no ensaio *As afinidades eletivas de Goethe*.

história da Criação a palavra divina é simultânea às coisas e há uma indistinção entre linguagem e realidade. No segundo nível, no plano da linguagem adâmica, a relação entre realidade e linguagem é de transparência, de tal modo que ocorre uma imediatidade no que concerne ao conhecimento das coisas. Por fim, com o advento da Queda perde-se a imediatidade e a transparência cognitiva das coisas pelo nome. Surge daí a abstração como um mecanismo que procura dar conta de uma linguagem imersa nas confusões dos sentidos e que se vê em um mundo em que as palavras e as coisas, tal como a realidade e a linguagem, encontram-se divorciadas.

Seguindo a sua análise peculiar, Benjamin destaca a segunda parte da história da Criação, no *Gênesis*, em que lemos sobre o “sopro de vida” dado por Deus após ter sido o homem modelado com a “argila do solo”. Lembra-nos que essa é, “em toda a história da Criação, a única passagem em que se fala da *matéria* na qual o Criador expressa a sua vontade; uma vontade que em outras passagens é sempre concebida como sendo imediatamente criadora” (BENJAMIN, 2013, p. 60) [grifo nosso]. Chama a atenção ao fato deste trecho ser o único em que a Criação não se faz pela palavra, pelo Verbo, mas pelo sopro e pela matéria da argila. Ressalta ainda que ao homem foi conferido o “*dom da língua*” já que feito à semelhança de Deus e herdeiro da centelha do Criador. “Deus não quis submetê-lo à linguagem, mas liberou no homem a linguagem que lhe havia servido, a *ele*, como *meio* da Criação” (BENJAMIN, 2013, p. 52). Este poder divino teria deixado ao homem a capacidade de alcançar as coisas de maneira imediata por meio da nomeação. A magia da palavra consiste, portanto, em ser dotada da entrega imediata do real que nela se dá. O homem, como aquele que nomeia e que tem a sua essência espiritual residente na linguagem totalmente comunicável, tem na língua paradisíaca de Adão o seu arquétipo. A linguagem adâmica “encontra sua objetividade na própria palavra enquanto palavra criadora de Deus (AMBROSIS, 2004, p. 73)”. O nome dado às coisas por Adão refere-se diretamente a elas mesmas porque criadas pela palavra de Deus. Genuíno, o nome adâmico não é convenção, não reflete e representa algo, mas diz respeito à essência espiritual das coisas na linguagem. A Queda do paraíso, resultante da busca do fruto do conhecimento, nos fez conhecer a palavra humana despida da magia imanente da linguagem, já que, a partir daí, ela enuncia um conhecimento externo sobre as coisas em decorrência de juízos que as definem como sendo boas ou más. A centelha do poder divino se perde e o homem se vê mergulhado numa espécie de corrupção linguística, já que as palavras e as coisas se apartam. Condenado a discernir entre o bem e o mal, o homem passa a depender do

conhecimento mediado pelo juízo. Uma vez que o conhecimento encontra-se em litígio com as palavras, destituído daquela imediatidade originária, o homem passa a questionar o sentido das coisas. É que com a Queda a linguagem sofre uma espécie de subjetivação e é a este processo que Benjamin faz a sua crítica virar as costas ao promover uma “des-subjetivação” da linguagem por meio do que se convencionou chamar entre os seus intérpretes de sua Teoria do Nome, ou seja, uma reflexão sobre a degradação da capacidade humana de nomear.

Apesar da Queda, persiste uma arcaica relação com o Verbo criador no nome, aquilo que reluta em se descolar apesar do caos dos juízos e das abstrações. O nome resguarda a dimensão da língua originária, pura, e nele preserva a promessa de reconciliação entre o homem e as coisas, entre o homem e a natureza. A língua pura diz respeito ao estágio paradisíaco da linguagem dos nomes que Benjamin formula nos termos de uma teoria do nome próprio. Dentre os seres da natureza, o homem é o único que nomeia aos seus semelhantes, bem como é o único que não fora nomeado por Deus. Neste contexto, Benjamin cita o versículo 2,20 do *Gênesis* para aludir ao momento em que Adão recebe e nomeia a “sua” mulher (*ícha*). Segundo a sua teoria do nome próprio, subordinada à Teoria do Nome, há uma imediatidade e indissociabilidade entre conhecimento e nomeação. Ao ser nomeada a criança recebe o seu destino, a sua existência e o conhecimento sobre ela que de alguma maneira o nome resguarda. Mas o conhecimento aqui não diz respeito a um significado preservado em sua etimologia. Trata-se de uma participação do nome na existência de Deus. “Esse nome garante a cada homem sua criação por Deus e, nesse sentido, ele mesmo é criador [...], o nome do homem é seu destino” (BENJAMIN, 2013, p. 63). É nesse sentido que se pode falar em uma reminiscência na Teoria do Nome benjaminiana. Fala-se aqui de uma espécie de platonismo particular com ruidosos ecos do *Crátilo*, já que “o nome próprio é o que o homem tem em comum com a palavra *criadora* de Deus. (...) Pela palavra, o homem está ligado à linguagem das coisas. A palavra humana é o nome das coisas” (BENJAMIN, 2013, p. 63). Por isso não é admissível acolher a ideia de que a palavra liga-se apenas casualmente às coisas como signo ou como conhecimento do signo das próprias coisas, tal como se pode pensar numa perspectiva convencional da linguagem. Para Benjamin, a linguagem jamais fornece meros signos, tal como formulam as perspectivas burguesas³⁶ da linguagem. No entanto, confrontar esta versão burguesa não

³⁶ Cf. nota 11.

implica em subsumir uma teoria mística, pelo menos não nos moldes de uma teoria mística que concebe a constituição da palavra como essência da coisa, o que é rechaçado pelo filósofo na medida em que a coisa enquanto tal é destituída de palavra, já que “criada a partir da palavra de Deus e conhecida em seu nome pela palavra do homem” (BENJAMIN, 2013, p. 63). Se é possível falar de um aspecto místico na maneira como Benjamin lida com a linguagem, deve-se considerar que o conhecimento da coisa não é, segundo seus termos, um gesto espontâneo decorrente da linguagem tal como ocorre na Criação, dado em sua naturalidade infinita, mas resultado da maneira como as coisas se comunicam a ele. Movimento crucial da crítica benjaminiana, esta passagem da nomeação das coisas pelo homem está alicerçada na ideia de que “no nome a palavra divina não continua criadora”. Ela é, parcialmente, receptividade ativa e essa receptividade responde à linguagem das próprias coisas das quais “a palavra divina se irradia, sem som, na magia muda da natureza” (BENJAMIN, 2013, p. 64). De acordo com a Teoria do Nome não há convenção, nem essência, as coisas se deixam dizer pelo homem na medida em que com ele se comunicam. As alternativas oferecidas pelo *Crátilo* de Platão são aqui descartadas na medida em que Benjamin recusa as concepções convencionalistas e naturalistas da linguagem para apresentá-la como tradução³⁷.

Em *Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem humana*, a questão da tradução como tradução na linguagem humana da linguagem das coisas aparece como questão de conhecimento. Opera-se aqui um deslocamento do eu como sede do conhecimento, nos moldes das filosofias modernas de lastro iluministas³⁸, e a linguagem como tradução passa a ocupar este espaço na medida em que a essência espiritual das coisas é comunicável e, portanto, *traduzível*. Para Benjamin, traduzir não consiste apenas em tornar sonoro aquilo que é mudo, de outra forma o homem ou a mulher mudo(a) não nomearia. Traduzir é mais do que isso, é traduzir o que não tem nome em nome, passar de uma língua imperfeita para a mais perfeita enquanto lhe acrescenta o

³⁷ Movido pela inquietação acerca da justeza dos nomes às coisas, em saber se eles derivam da natureza (*phýsis*) ou dos costumes, da mera convenção (*nómos*) humana, Platão, no seu *Crátilo*, circunscreve a questão a partir da oposição entre naturalismo e convencionalismo. Como de costume em seus diálogos, Sócrates assume, dramaturgicamente, a missão de pôr abaixo as convicções previamente estabelecidas. Contra *Crátilo* e *Hermógenes*, Sócrates abdica das duas concepções, muito embora admita uma verdade parcial nas duas insuficientes perspectivas teóricas. A conclusão de Sócrates é a de que não se pode atribuir valor cognitivo aos nomes, de modo que o melhor caminho para se conhecer as coisas é recorrendo a elas mesmas. De caráter essencialista, a recusa platônico/socrática jamais poderia tomar os rumos da crítica benjaminiana cuja vereda da tradução é assumida em nome da valorização da linguagem como tecido do pensamento e, portanto, da história.

³⁸ Notadamente as filosofias do *cogito* cartesiano e do eu transcendental kantiano.

conhecimento. Os versos do pintor Müller invocados por Benjamin em seu tratado parece-nos instrutivo neste aspecto: “Homem de terra, aproxima-te e, contemplando, torna-te mais perfeito, torna-te mais perfeito pela palavra!” (BENJAMIN, 2013, p. 65). Em seu livro sobre o *Trauerspiel*, de 1924, a contemplação surge como uma terminologia que caracteriza o próprio processo do conhecimento. Embora não seja detidamente explorada no ensaio sobre a linguagem, a expressão, citada nos versos do pintor/poeta Müller, já abriga o mesmo sentido, sobretudo, quando lemos que “neste nexos entre contemplação e nomeação a mudez comunicante das coisas (e dos animais) está intimamente voltada para a linguagem verbal do homem, a qual a acolhe no nome” (BENJAMIN, 2013, p. 65). Contemplar e conhecer se permutam aqui como desdobramentos imediatos da linguagem. Na bela formulação de Benjamin, lemos que “Deus faz um sinal aos animais para que eles, um a um, se apresentem ao homem para serem nomeados. Assim, de modo quase sublime, a comunidade linguística entre criação muda e Deus é dada na imagem do sinal” (BENJAMIN, 2013, p. 66). Aquilo que é pregnante nas coisas e nos animais é a essência linguística que se apresenta como ideia e, como tal, é independente tanto da representação intelectual quanto da intenção subjetivista. É no “Prefácio” do *Trauerspiel* que Benjamin expôs de maneira detalhada o seu entendimento sobre o conceito de ideia. Por ora, cumpre apenas notar o essencial: a ideia não antecede, não preexiste nas coisas, tal como sugere a formulação platônica, mas é uma essência que se perfaz na linguagem no ato da tradução e de sua exposição. O que está em jogo aqui é o declínio da soberania do sujeito consciente que, de acordo com a sistemática benjaminiana, passa a assumir o papel de tradutor daquilo que dormita em mutismo. É com esse gesto da tradução que da linguagem nos é possível pensar na exposição das ideias. Com Ambrosius, podemos reiterar a ideia de que “o ato de nomear (...) pode também ser compreendido como uma tradução da linguagem das coisas para a linguagem dos homens” (AMBROSIS, 2004, p. 72).

Com o que foi dito até aqui, supomos estar claro que o conceito de tradução no texto de 1916 não é o mesmo utilizado no sentido trivial de verter de uma língua a outra, de um idioma a outro, mas a passagem de uma língua inferior (ou menos perfeita – que corresponde às coisas emudecidas) para uma superior (ou mais perfeita, mas não absolutamente perfeita) que é a língua da nomeação. A tradução é sempre uma passagem de uma linguagem para outra que lhe é superior e, nesse sentido, corresponde aqui à atividade do filósofo que, neste contexto, encontra na escrita, enquanto exercício de tradução, o seu ofício por excelência. Podemos então dizer que a escrita filosófica

corresponde a uma tradução de linguagens cuja ação depende do tradutor-filósofo-crítico³⁹. Os contornos da atividade de tradução estão pormenorizados em *Tarefa do tradutor* [*Die Aufgabe des Übersetzers*].

1.2 Escrita, tradução e afinidades

No prefácio à sua tradução dos *Tableaux Parisiens*, de Baudelaire, Benjamin anotou num dos seus currículos ser *A tarefa do tradutor* “o primeiro resultado concreto das [suas] reflexões no domínio da teoria da linguagem”⁴⁰. Redigido em 1921⁴¹ e publicado em 1923, a ênfase dada por Benjamin a este prefácio/ensaio como sendo o “primeiro resultado concreto” das suas reflexões sobre a linguagem certamente se deve ao fato do seu texto de 1916 sobre a linguagem não ter sido publicado em vida pelas razões já mencionadas. Apesar d’*A tarefa do tradutor* ter como objeto a atividade mais prosaica do trabalho da tradução, não se pode falar que nele, no prefácio/ensaio, está dispensado o tratamento metafísico do tema, tal como o autor o havia abordado em seus comentados trabalhos de 1916 e 1918, embora aqui desenvolvido, talvez, com maior elaboração conceitual e maior preocupação literária em relação ao sentido comum da tradução. As dificuldades e a aridez do texto mantêm-se aqui, como de resto em quase toda a sua obra. Ao menos neste período de sua produção, afirmar que Benjamin vigie ou cerceie a sua expressão literária em nome de um suposto leitor, em agruras com o seu estilo muitas vezes entremeado de tons enigmáticos, pode nos levar ao risco de trair aquilo que o próprio autor defende nas primeiras linhas do seu ensaio: “Em hipótese alguma levar em consideração o receptor de uma obra de arte ou de uma forma artística revela-se fecundo para o seu conhecimento” (BENJAMIN, 2013, p. 101). Embora a ideia de um leitor “ideal” lhe pareça pouco desejável no contexto estético, já que as obras devem levar em conta exclusivamente a essência e existência humana em geral, preocupa-lhe saber até que ponto tal postura se sustenta no processo de tradução. O contexto do prefácio/ensaio procura dar conta da problemática da tradução de uma língua para outra a partir da tensão vivida pelo próprio Benjamin enquanto tradutor da poesia francesa de Baudelaire para a versificação em língua alemã. Tal empreitada leva-

³⁹ A aproximação do filósofo com o crítico será desenvolvida por Benjamin em seu livro sobre *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão* e não será aqui desenvolvido por nós.

⁴⁰ Cf. Benjamin, Walter. “Curriculum vitae, Dr. Walter Benjamin”, in *Benjamin, Walter. Origem do drama trágico alemão*, Trad. De João Barrento, Belo Horizonte, ed. Autêntica, 2011, p. 8.

⁴¹ Cf. Scholem, G. *História de uma amizade*, Ed. Perspectiva, São Paulo, p. 106.

o a consolidar um dos textos hoje considerados canônicos na tradição crítica moderna sobre a tradução.⁴²

A relação interposta entre tradução e arte logo no início do seu prefácio/ensaio não é gratuita. Assim como a linguagem no texto de 1916 é apresentada como uma instância autorreferente, à arte é conferida uma autonomia em relação ao espectador/ouvinte/leitor que no caso da tradução não pode ser de outro modo, na medida em que a tradução é destinada a um leitor que ignora totalmente o original. Da mesma maneira que Benjamin não considera a ideia de uma linguagem a serviço da comunicação em seu uso instrumentalizado, a tradução de um poema que se ocupe exclusivamente da transposição do seu conteúdo estaria fadada à má tradução. Em sua análise, Benjamin deixa de lado a ideia corrente de que há algo no poema que não pode ser traduzido a não ser sob a capacidade poética do “bom” tradutor. Ao deixar de lado este preceito canônico legado pela tradição, o do gênio tradutor, põe-se a refletir sobre a questão da *traduzibilidade* (*der Übersetzbarkeit*) do original. Em uma nota de apresentação do seu livro, Benjamin se refere a sua ideia de tradução de maneira muito explícita. Para ele,

O que poderá assegurar a estas versões o seu devido lugar é o fato de, por um lado a exigência de fidelidade (...) ser escrupulosamente levada à prática nas traduções; e por outro lado, a capacidade de captar de forma convincente o elemento poético (BENJAMIN, 2015, p. 202)⁴³.

Embora a nota apresente de maneira quase didática aquilo que pode a tradução, pode ser proveitoso determo-nos nos pormenores desta explanação. Em primeiro lugar, é preciso reconhecer a tradução como uma forma que, tal como a obra de arte e a própria linguagem, não visa a um destinatário – como já vimos, a linguagem (e também a arte) se dirige a Deus. Em segundo, Benjamin rejeita a ideia de que a tradução de uma obra literária esteja condicionada ao fato de haver um tradutor adequado entre os seus leitores. Fundamental à tradução são as condições de traduzibilidade inerentes à própria obra e isso independe do ser humano que eventualmente se ponha a traduzir. Mesmo que o tradutor nunca apareça, a condição de traduzibilidade de uma obra poderá estar dada, uma vez que ela “é uma propriedade essencial de certas obras”, ou seja, determinadas obras guardam uma espécie de “exigência de tradução”. Não importaria que a obra de um autor como Oswald de Andrade, por exemplo (e só hipoteticamente),

⁴² Cf. LAGES, Susana Kampff, Op. cit.

⁴³ No original, GB II, p. 358.

nunca viesse a ser traduzida, o fato é que nela apenas dormiria (portanto permaneceria viva) a reclamação permanente pela traduzibilidade. Isto não quer dizer que um tradutor japonês deva, necessariamente, algum dia fazer despertar a obra original de Oswald, tal como uma bela adormecida, em sua nativa língua japonesa. O que interessa é saber que nela dormita um significado que se faz como traduzibilidade e que se constitui como única via de acesso ao original com a sua eventual tradução.

Mas o que explica isso? Que significado é esse que de modo latente está no original? Benjamin recorre ao que ele chama de “conexão de vida” para explicar este fenômeno que vincula o original à tradução. “Como as manifestações da vida estão intimamente ligadas ao ser vivo, sem significarem nada para ele, assim a tradução procede do original” (BENJAMIN, 2013, p. 104). As traduções derivam, dependem da sobrevida (*Überleben*) do original e assinalam a sua *pervivência* (*Fortleben*⁴⁴). A ideia de *vida* (*Leben*) presente nas expressões utilizadas por Benjamin, tais como *sobrevida* (*Überleben*) e *pervivência* (*Fortleben*), deve assumir sua feição objetiva, conforme recomenda o próprio autor. Por vida, Benjamin entende ser “tudo aquilo que possui história”. A vida não é palco, não é um cenário onde a história se desenrola, mas é ela mesma, a história, este conceito que se tornou decisivo para a sua obra até o seu último texto em vida⁴⁵, que determina e caracteriza o que é vida. Essa caracterização da vida como tudo que leva história faz com que Benjamin defina mais uma vez, sob outra perspectiva, a tarefa do filósofo: “compreender toda vida natural a partir da vida mais abrangente que é a história” (BENJAMIN, 2013, p. 104). Compreender a vida neste sentido histórico é o que lhe chancela tratar da *pervivência* das obras, pois é quando a vida se desdobra na tradução que podemos falar em sua fama, e não ao contrário, que as traduções estão a serviço da fama das obras, como pensam os “maus tradutores” que se acreditam responsáveis pela glorificação de determinadas obras no interior de suas fronteiras linguísticas.

A argumentação de Benjamin envolve uma teleologia que consiste na articulação do conceito de vida ao de finalidade (*Zweckmässigkeit*). O desdobramento de uma forma de vida elevada é determinado por uma finalidade igualmente elevada, para lá onde convergem todas as finalidades da vida, e que não pode ser buscado na própria vida, na “mera vida”, ou na “vida nua”, para usar a expressão tal como emprega

⁴⁴ O termo “pervivência” é mais um neologismo sugerido por Haroldo de Campos para dar conta do substantivo *Fortleben*, enquanto “continuar vivo”. Cf. a nota 42 da edição citada de *A Tarefa do tradutor*.

⁴⁵ Trata-se das *Teses sobre o conceito de história*.

G. Agamben⁴⁶. Para Benjamin, existem manifestações da vida que “estão em conformidade com fins” e que visam “a expressão de sua essência, para a *exposição* (*Darstellung*) de seu significado⁴⁷” (BENJAMIN, 2013, p.106) [grifo nosso]. De extrema relevância no desenvolvimento de nossa argumentação, como já dito anteriormente, a *Darstellung* é aquela instância com a qual o texto filosófico sempre haverá de se confrontar, mas também para onde o tradutor converge, já que é onde se deixa colher pela traduzibilidade do original. Em última instância, cabe ao tradutor se deixar tomar por aquilo que se afina nas línguas, a sua afinação, sem com isso ter a imodesta pretensão de se tornar o seu diapasão. Ao tradutor não cabe buscar as semelhanças artificiais entre a sua língua nativa e a original, tal como propõem as concepções tradicionais sobre a tradução. De outro modo, por muito pouco, já nos seria possível obter as melhores traduções das mais altas obras literárias através dos dispositivos tecnológicos, a exemplo dos tradutores digitais, por meio de uma transposição ou sobreposição o mais próxima possível da forma original, restando ao tradutor apenas acrescentar-lhe o sentido. No entanto, não é isso o que ocorre e as afinidades devem ser buscadas noutra âmbito. É que para Benjamin, ao contrário do que se pode pensar, as línguas “não são tão estranhas umas às outras, sendo *a priori* [...] afins naquilo que querem dizer” (BENJAMIN, 2013, p.107).

A afinidade entre as línguas e a impossibilidade objetiva de suas convergências devem ser refletidas no âmbito de uma crítica epistemológica. Muito embora Benjamin não se detenha minuciosamente sobre as questões epistemológicas no texto sobre a tradução, tal como o faz no “Prefácio” do *Trauerspiel*⁴⁸, sua indicação a este respeito repercute suas observações de cunho crítico-epistemológico do conjunto de sua obra. Da mesma maneira que não é possível, por razões implícitas ao próprio conhecimento e à natureza histórica das coisas, se obter um objeto do conhecimento por meio de seu espelhamento na consciência, não se pode esperar uma tradução igualmente fiel do original. É característico da “pervivência” da obra que o original se modifique mesmo ali onde acreditamos haver permanência, como é o caso das palavras já inscritas sobre o papel. Há toda uma densidade história que perpassa a língua que inviabiliza a sua reprodução tal *como ela é de fato*. Formulação semelhante, no contexto de uma crítica

⁴⁶ Cf. AGAMBEM, G. *Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua*. Trad. De Henrique Burigo, Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2002, p. 9-20.

⁴⁷ No original: “Dem Ausdruck seines Wesens, für die *Darstellung* seiner Bedeutung. Die aufgabe des Übersetzers. Gesammelte Schriften, IV, 1, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1972, p. 11 e 12 [grifo nosso].

⁴⁸ Este tópico será examinado no próximo capítulo.

ao historicismo, reaparecerá anos mais tarde em suas *Teses sobre o conceito de história* ao se referir ao ofício do historiador cuja atuação deveria reconhecer que “articular o passado historicamente não significa conhecê-lo „tal como ele propriamente foi“” (BENJAMIN, 2005, p. 65). Sendo a tradução concebida como vida, já que dotada de historicidade, também em relação a ela seria ingênuo conceber uma reprodução absolutamente transparente em relação ao original. De outro modo a tradução se tornaria inviável.

As afinidades entre as línguas, que não é o mesmo que as suas semelhanças, visam uma mesma coisa: a pura língua.

Toda afinidade meta-histórica entre as línguas repousa sobre o fato de que, em cada uma delas, tomada como um todo, uma só e a mesma coisa é visada; algo que, no entanto, não pode ser alcançado por nenhuma delas, isoladamente, mas somente na totalidade de suas intenções reciprocamente complementares: a pura língua. Pois enquanto todos os elementos isolados – as palavras, frases, nexos sintáticos – das línguas estrangeiras se excluem, essas línguas se complementam em suas intenções mesmas (BENJAMIN, 2013, p. 109).

Compreender a natureza desta intenção implica distinguir aquilo que Benjamin diz ser uma das leis fundamentais de toda a filosofia da linguagem: o visado (*das Gemeinte*) e o modo de visar (*die Art des Meinens*). Duas palavras, em duas línguas distintas, podem visar (ou significar) a mesma coisa, mas a apresentação dos seus respectivos modos de visar será sempre diferente, o que implica em admitir que não se pode confundir o visado com o modo de visar, uma vez que neste reside a “densidade histórica das palavras” (MURICY, 1999, p. 111). Benjamin atualiza a abordagem teológica presente no texto *Sobre a linguagem em geral e a linguagem dos homens* ao afirmar que a totalidade visada pelas diferentes línguas, ou seja, a língua pura, está relacionada aos modos de visar e é dotada de traduzibilidade. Trata-se daquela dimensão a que todas as religiões se referem e que só pode se dar na Revelação. O fato de constatarmos incompletude na língua espanhola, italiana, portuguesa ou qualquer outra particular, reflete apenas a dinâmica infinita de suas transformações, de modo que a cada tradução o que se vê é justamente a consagração do crescimento das línguas. Por isso “toda tradução é apenas um modo algo provisório de lidar com a estranheza das línguas” (BENJAMIN, 2013, p. 110), de modo que toda solução ao traduzir é provisória e de certo modo precária. Segundo sua linha de raciocínio, são as religiões, em seus respectivos desenvolvimentos, as responsáveis pelo amadurecimento de uma língua mais elevada. Ao trabalho do tradutor não haverá possibilidade de longa duração, é bem

verdade, mas se deverá reconhecer que o seu movimento alça a sua língua nativa ao último degrau do constructo linguístico adquirido até então e aí instala o original. Em todo original há um núcleo que resiste em se deixar traduzir e é justo aí, onde mora a língua superior, que se volta o ofício do tradutor. Segundo Benjamin, mesmo que se retire tudo o que do original seja apenas comunicação, ainda assim se verificará aquele núcleo a que o tradutor se volta permanecer de maneira intocável.

Há uma unidade no original que não se verifica na tradução. As imagens usadas por Benjamin para distingui-los é a de que o original é como a “casca e o fruto”, ao passo que a tradução, feita de “amplas pregas”, é como um “manto real”. As imagens são boas para nos auxiliar na compreensão de uma diferenciação importante nas duas formas. No original, o teor (*Gehalt*) e o poético estão amalgamados, tal como a casca e o fruto. Já na tradução, ocorre uma fratura caracterizada pelo fato dela não se referir à língua que traduz, ao menos no que diz respeito diretamente ao seu teor, mas a uma língua superior. É lá que ela busca a sua matéria elementar. Na tradução, o teor é apenas uma etapa histórica da língua e por isso ela lhe permanece estranha. Para Benjamin, essa fratura libera o tradutor da atividade de uma transposição inequívoca da tradução – na verdade até mesmo inviabiliza. Longe de ser um demérito da tradução, a sua realização

(...) Transplanta, portanto, o original para um domínio – ironicamente – mais definitivo da língua, mais definitivo ao menos na medida em que não poderá mais ser transferido de lá para parte alguma por qualquer outra transposição; poderá apenas ser alçado a ele, sempre de novo e em outras partes (BENJAMIN, 2013, p. 111).

Dizer que a fratura não implica demérito não significa dizer que na tradução não haja estranheza ou algo inadequado em relação ao original. Está claro que como a tradução se remete à língua pura, haverá sempre tal estranhamento, já que sua performance consiste em buscar em seu próprio repertório linguístico “a intenção a partir da qual o eco do original é nela despertado” (BENJAMIN, 2013, p. 112), segundo a formulação de Benjamin.

Isso explica porque é possível dizer que, na perspectiva crítica da filosofia da linguagem, a tradução goza de mais elevada reputação do que a obra literária original. Ao traduzir, o tradutor não se dirige nem à língua original, nem à sua própria língua, mas à “integração das várias línguas numa única, verdadeira” (BENJAMIN, 2013, p. 112), à língua pura. Benjamin deixa de lado o horizonte das teorias tradicionais da tradução que, segundo ele, somente estão preocupadas em saber se há adequação,

semelhança ao original, para ater-se ao aspecto filosófico do gesto da tradução. Na hierarquia da crítica benjaminiana da linguagem – e apenas neste domínio – o poeta se encontra abaixo do tradutor. Isto porque a lida do poeta incide no interior de sua própria língua, sua “intenção é ingênua, primeira, intuitiva; a do tradutor, derivada, última, ideativa” (BENJAMIN, 2013, p. 112). A tradução desaloja a obra literária original do seu domínio primeiro, singular e precário, do seu território linguístico único, para o domínio da língua pura. Uma vez entendido que o ofício do tradutor já nasce fadado a certo fracasso, no sentido da impossibilidade de verter o original em tradução “tal como ele é”, o título adotado por Benjamin para o seu prefácio/ensaio passa a fazer agora absoluto sentido. No original, *Die Aufgabe des Übersetzers* também pode ser traduzido por *Tarefa „renúncia” do tradutor*, já que o verbo *aufgeben* pode significar tanto “entregar”, “dar” (*geben*), no sentido de dar posse de algo a alguém, como também “renuncio”, “desisto” a partir do uso intransitivo do verbo *ich gebe auf*⁴⁹. Segundo Haroldo de Campos, o título *Die Aufgabe des Übersetzers*, invoca ainda a tarefa de traduzir como “aquilo que é dado ao tradutor dar, o dado, o dom, a redação e o abandono do tradutor” (CAMPOS, 2015, p. 142)⁵⁰. Daí a coerência do título de Benjamin em relação ao que ele próprio sugere ser a tradução: atividade renúncia, gesto de desistência. As palavras fracasso, abandono, renúncia, desistência, precariedade devem ser circunscritas neste domínio bastante específico, já que, afinal, é à pura língua (*reiner Sprache*) que a tradução se dirige e, naturalmente, tal rumo não conota necessariamente em fracasso.

É preciso, no entanto, evitarmos a tentação de nos deixarmos levar pela crença de que a língua pura seria uma espécie de junção de todas as línguas ou lugar de apaziguamento, como que num mundo pré-babélico. De acordo com Muricy:

A língua pura é a linguagem entendida como pura forma que, ao mesmo tempo, liberta as línguas singulares do jugo do sentido e mantém a diferença de seus modos de significar. Portanto, nada se comunica na língua pura – nem proposições, nem juízos, nem obras literárias – a não ser esta libertação das línguas singulares (MURICY, 1999, p.114).

A observação acima leva-nos a outro patamar do texto benjaminiano, o da identificação entre a tarefa do tradutor e a do filósofo, a atividade da tradução e da escrita filosófica, o

⁴⁹ Cf. nota 40, de Jeanne Marie Gagnebin, na edição citada do texto.

⁵⁰ Também ver o comentário de João Barrento à sua tradução portuguesa em *Walter Benjamin, linguagem, tradução e literatura*, 2016, p. 201.

que aqui nos interessa mais de perto. Segundo Benjamin, aquilo que deseja o “engenho filosófico” é “alcançar aquela língua que se anuncia na tradução” (BENJAMIN, 2013, p. 112). É na língua verdadeira (*wahre Sprache*) que os caminhos do filósofo e do tradutor se cruzam, uma vez que na tradução se oculta aquele *Medium* referido no texto sobre a linguagem em geral como matéria constitutiva da verdade. “É precisamente essa língua, cujo pressentimento e descrição constituem a única perfeição que o filósofo pode esperar, que se encontra, em sua intensidade, oculta nas traduções” (BENJAMIN, 2013, p. 113).

Dois conceitos rotineiros nas teorias tradicionais da tradução, a fidelidade e a liberdade são também explorados por Benjamin. Os dois conceitos são minados pelo autor através de mais um deslocamento de perspectiva para se pensar a questão da tradução sob um viés filosófico. Se traduzir é “fazer amadurecer na tradução a semente da pura língua” (BENJAMIN, 2013, p. 114) – tal como as palavras vêm aos lábios da criança em seu cultivo – e não reproduzir o sentido artificialmente – ao modo dos programas de tradução computadorizados – isto significa dizer que a ideia colocada sob a perspectiva da fidelidade e da liberdade está tradicionalmente posta sobre pilares epistemológicos equivocados. Nessa perspectiva, a questão de saber se pode a tradução reproduzir fielmente o sentido do original lhe parece inútil. O sentido literário de uma obra não está ligado ao seu significado puro e simples, mas sim na ligação do visado com o modo de visar que aqui Benjamin chamou de tonalidade afetiva (*einem Gefühlston*). A obsessão por uma literalidade rígida costuma constituir uma ameaça à inteligibilidade que Benjamin procura.

A tradução deve (...) conformar-se amorosamente, e nos mínimos detalhes, em sua própria língua, ao modo de visar do original, fazendo com que ambos sejam reconhecidos como fragmentos de uma língua maior, como cacos são fragmentos de um vaso (BENJAMIN, 2013, p. 115).

Benjamin nos fala de outro tipo de literalidade, uma literalidade que ao invés de se prender aos aspectos frasais da tradução, de olhos fixos na reprodução do sentido, busque na transposição sintática das palavras a pedra de toque do seu trabalho. A atividade da tradução não deve se ocupar em maquiagem as diferenças das línguas, uma tarefa em tudo infrutífera, mas sim, ao contrário, em expô-las, ao mesmo tempo em que deve fazer jus ao seu papel de ser literalmente fiel na língua pura. É a este duplo movimento que a imagem do vaso quebrado se presta. Ao ser reconstituído em seus

cacos, eles não se mantêm, no entanto, iguais. O trabalho de colagem é aqui também o trabalho do tradutor⁵¹.

A liberdade, por seu turno, costuma ser apresentada como incompatível com a fidelidade. Segundo Benjamin, além do elemento comunicável, há também, em todas as línguas, um elemento-não-comunicável que ele diz poder ser simbolizante ou simbolizado. O elemento simbolizante diz respeito às composições finitas da língua, ao passo que o simbolizado encontra-se no devir das línguas. O que se busca se apresentar e constituir neste devir das línguas é o próprio “núcleo da pura língua”. Na vida, este núcleo se apresenta como simbolizado, enquanto nas obras se apresenta como simbolizante. Se a língua está vinculada às mutações linguísticas, nas obras há um sentido alheio, de modo que à tradução cabe o papel de “transformar o simbolizante no próprio simbolizado, recobrar a pura língua plasmada no movimento da linguagem” (BENJAMIN, 2013, p. 116). Segundo o argumento de Benjamin, no interior dessa língua pura “toda comunicação, todo sentido e toda intenção atingem finalmente um mesmo estrato, no qual estão destinados a extinguir-se” (BENJAMIN, 2013, p. 116). É nesse ponto, nessa desapareição, que a liberdade se legitima, mas uma liberdade não mais comprometida com a comunicação, uma vez que a fidelidade, como mostrado acima, já está emancipada deste suposto vínculo obrigatório na tradução. Portanto, é na língua e em nome da língua pura que a liberdade se exerce. Uma vez livre da missão de reproduzir o sentido em sua própria língua, cabe ao tradutor o papel da recriação (*Umdichtung*). Nisso consiste, não somente a liberdade do tradutor, mas a sua própria tarefa, qual seja a de libertar em sua língua nativa a língua pura presa no “cativeiro da obra” original por meio de uma espécie de redescrição poética.

No que diz respeito ao recuo da tradução diante da obrigatoriedade de reprodução do sentido, haverá sempre o perigo do tradutor mergulhar a obra no silêncio. Neste sentido, Hölderlin seria um caso marcante em suas traduções de Sófocles, onde “o sentido precipita-se de abismo em abismo, até arriscar perder-se no sem-fundo das profundezas da língua” (BENJAMIN, 2013, p. 119). A alusão a Hölderlin nessa passagem não é casual. Durante o período em que Benjamin redigiu o prefácio/ensaio sobre a tradução, ele também estava envolvido com a redação do seu importante ensaio crítico *As afinidades eletivas de Goethe*, entre os anos de 1919 e 1922. Neste trabalho, no contexto de uma discussão entre a beleza e a verdade, a noção do silêncio reaparece

⁵¹ A imagem dos “cacos” é retomada inúmeras vezes por Benjamin ao longo de sua obra, sobretudo ao se referir ao papel do historiador.

associada, dessa vez, ao sem-expressão (*Ausdrücklos*)⁵². O sem-expressão surge no trabalho sobre Goethe numa aproximação ao conceito de “cesura” desenvolvido por Hölderlin, cujo sentido tem a ver com uma espécie de rasgo, de interrupção na representação artística que termina por revelar o processo da construção da obra⁵³ expondo-a em sua *nudez linguística*. Como vimos no texto *Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem*, a linguagem é apresentada como tradução da linguagem das coisas ou de uma linguagem inferior a uma superior. Tal tradução trava uma incessante luta contra o silêncio que, ao mesmo tempo, se constitui como sua condição prévia. Tanto no texto sobre Goethe, quanto naquele sobre a linguagem em geral, como no prefácio/ensaio sobre o tradutor⁵⁴, Benjamin procura assinalar a dinâmica operada pela linguagem em arrancar a natureza do mutismo. Como afirma Lages:

Ora, a mudez das coisas é simultaneamente índice de sua perfeição e de sua imperfeição ou, em outras palavras, de seu acabamento e de seu inacabamento. Em si e para si, a natureza é perfeita; mas é em relação ao homem e à sua linguagem que a natureza revela-se inacabada e, nesse inacabamento, que é a sua mudez, está uma tristeza atualizável⁵⁵ unicamente pela linguagem humana (LAGES, 2007, p. 209).

No contexto específico do prefácio/ensaio sobre a tradução, Benjamin insiste na ideia de que o trabalho do tradutor não é apenas aquele que se ocupa da esfera do comunicável, mas, sobretudo, daquilo que não se deixa comunicar. É justamente este estado de inacabamento referido por Lages que lhe interessa enquanto lugar que se deixa atualizar por meio da linguagem. Não exatamente para comunicar, mas para se deixar traduzir em língua pura. É nesse sentido que a tarefa da tradução se avizinha à atividade filosófica, ou melhor, a própria atividade da tradução é, nessa medida, atividade filosófica. Ambas visam a pura língua e experimentam um distanciamento entre o acabado e o inacabado, o dito e o que se quer dizer, o que comunica e o que não se deixa comunicar. O tradutor age filosoficamente na mesma medida em que o filósofo é um tradutor. A escrita filosófica pode ser entendida como um gesto de tradução, de sorte que escrever

⁵² Cf. a este respeito o trabalho de Kangussu, Imaculada. Walter Benjamin e Kant I. Inexpressível: A herança do “sublime” na filosofia de Walter Benjamin. In: Marcio Seligmann-Silva (Org). Leituras de Walter Benjamin. São Paulo: FAPESP/Ana Blume, 1990, p.147-156.

⁵³ Cf. Benjamin, W. As afinidades eletivas de Goethe. In: *Ensaio reunidos: escritos sobre Goethe*. Tradução de Mônica K. Bornbusch. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2009.

⁵⁴ O tema do silêncio reaparece também no *Trauerspiel*, bem como nos diversos ensaios que compõem o projeto de um livro sobre Kafka.

⁵⁵ O saldo dessa tristeza é explorado por Susana Kampff Lages nos termos de uma “melancolia da tradução” em seu *Walter Benjamin: tradução e melancolia*, na edição citada.

filosoficamente é traduzir a pura língua e atualizar os limites do real, de modo que o filósofo é apresentado como um tradutor.

EXCURSO

Linguagem, semelhanças e a questão da mimese

Entre os anos de 1933 e 1935, Benjamin produziu três textos de menor impacto na recepção de sua produção filosófica da época. Entretanto, gostaríamos de sustentar que a pouca luz até aqui projetada em torno de tais textos escamoteia uma melhor compreensão dos encaminhamentos teóricos adotados pelo autor em torno de suas pesquisas sobre a linguagem e a escrita a partir dos anos 30. Refiro-me a *A doutrina das Semelhanças e Sobre a faculdade mimética*, ambos de 1933, e *Problemas da Sociologia da Linguagem*, de 1935. Os dois primeiros nunca foram publicados em vida, enquanto o último foi editado durante o seu difícil ano de emigração de 1935, sob encomenda, pela *Zeitschrift Sozialforschung*, n. 4, a revista do Instituto Social de Pesquisa, na época sob a direção de Max Horkheimer⁵⁶. São raríssimas as menções de Benjamin a este texto, chegando ele a considerá-lo como um trabalho “artesanal”, segundo carta endereçada a Alfred Cohn⁵⁷. Noutra correspondência, dessa vez a Scholem, de 1936, ressentia-se do silêncio do amigo em torno da “última separata [*Problemas da filosofia da linguagem*]” (SCHOLEM, 1975, p. 198). Enfim, se poderá sempre dizer, não sem boas razões, que a existência deste ensaio deve-se exclusivamente às péssimas condições materiais em que Benjamin se encontrava na época, e que se não fosse pelo mínimo rendimento que lhe traria jamais o escrevesse. Ainda que admitamos esta hipótese sem maiores problemas, o que interessa-nos aqui é indicar que o ensaio nos possibilita sondar o olhar de Benjamin em torno do que até ali ele explorou em termos de uma preocupação com a linguagem e a escrita e também por onde orientou a sua própria revisão teórica nos textos produzidos em 1933, dos quais trataremos a seguir.

Problemas da Sociologia da Linguagem assume uma forma panorâmica. Procura cobrir as principais tendências linguísticas, antropológicas e psicológicas de sua época em torno da linguagem, apoiando-se, em sua maior parte, no debate travado por Karl Bühler [1879-1963] em sua *Teoria da linguagem: A função representativa da linguagem [Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion]*. Alguns dos elementos tratados no ensaio nos interessam mais de perto, a saber, as observações de Lévy-Brull [1857-

⁵⁶ Cf. WIGGERSHAUS, Rolf. *A Escola de Frankfurt. História, desenvolvimento teórico, significação política*. Rio de Janeiro, Difel, 2002.

⁵⁷ Cf. a nota de João Barrento, p. 200, na edição citada.

1939] sobre escrita a partir das “imagens falantes” (*Lautbilder*), bem como a crítica ao seu viés positivista, metodologicamente abordado por Benjamin a contrapelo; a abordagem materialista da linguagem e, por fim, a insistente manutenção da ideia de uma abordagem não instrumental da linguagem.

Apresentando uma série de reservas metodológicas em torno das investigações que envolvem a origem da linguagem, Benjamin problematiza as posições de Henri Delacroix [1873-1937], autor que sustenta a impossibilidade de se avançar neste domínio por ver na linguagem a própria condição da história. Para Delacroix, resta-lhe apenas ocupar-se de línguas já mui evoluídas, muito embora descortinar a origem de determinada língua em nada possa nos ajudar em torno da origem da linguagem em geral. Mesmo as mais antigas línguas, que nada têm de primitivas, nada nos ensinam a respeito da origem da linguagem em geral. Desse modo, podemos apenas nos apoiar nas condições de possibilidade da linguagem e tecer observações sobre sua evolução, o que deixa a questão da origem da linguagem em suspenso. Dentre as tentativas de preencher as lacunas em torno deste tema, houve um movimento entre o fim do século XIX e início do XX que atualizou as teorias do século XVII ao colocar a teoria onomatopeica da linguagem em evidência, muito embora de maneira acrítica segundo o entendimento de Benjamin. O linguista Karl Bühler recuperou a definição da linguagem como “pintura sonora”, de Herder, para mostrar os limites de tal tendência teórica. Bühler acentua as possibilidades da voz humana para mostrar que a “atividade onomatopeica da linguagem não teve qualquer influência sobre a totalidade da palavra, podendo apenas expressar-se em determinados espaços do interior da palavra” (BENJAMIN, 2015, p. 62). Fala-nos de uma dominação do princípio onomatopeico da linguagem e da sua representação simbólica e frisa que ao olharmos as diversas línguas, não há como admitir um caminho evolutivo de uma à outra. Os rastros onomatopeicos podem explicar as idiossincrasias de um povo, seus modos de sentir e julgar, e não mais do que isso.

Variante significativa da teoria onomatopeica, a teoria do filósofo Lévy-Bruhl nos fala da mentalidade primitiva por meio das “imagens falantes” (*Lautbilder*). Na perspectiva deste autor, aparece aí o caráter ativo da linguagem e o hábito do desenho. O hábito do desenho teria a ver com a necessidade da expressão por meio das “imagens falantes”, que são reproduções do que se queria dizer por meio de sons produzidos pela voz. A “imagem falante” se caracteriza na língua, portanto, pela capacidade de expressar uma impressão por meio de sons, por uma tendência em mimetizar tudo o que

ouve, o que vê e todo movimento que pode ser apreendido. Tal tendência se estende também às cores, percepções gustativas e táteis. Na perspectiva de Bruhl não se pode falar de “criações onomatopeicas em sentido estrito”, mas de gestos vocais descritivos que, segundo Benjamin, nos leva à compreensão das qualidades mágicas dos primitivos. Tal compreensão irá exercer influência direta sobre Ernst Cassirer, que associa os conceitos primitivos da linguagem à sua forma mítica, em vez de compará-los à forma dos conceitos lógicos. Ao contrário dos conceitos lógicos, os conceitos míticos e linguísticos tendem ao concreto, a uma contração intensiva por meio dos “conceitos imagéticos”. Neles, segundo Cassirer, mas também Lévy-Bruhl, não há fenômeno que seja só fenômeno, sinal que seja apenas sinal, palavra que seja só palavra.

Toda a forma objetual, toda imagem plástica, todo o desenho tem qualidades místicas: e a expressão verbal, que é um desenho oral, tem também necessariamente de as possuir. E este poder não é apanágio apenas dos nomes próprios, mas de todas as palavras; seja qual for a sua natureza (Cassirer, *Sprache und Mythos*, PP. 10-11 in BENJAMIN, 2015, p. 65).

Bruhl abriu duas frentes que interessam de perto a Benjamin. A primeira diz respeito a sua abordagem positivista que distingue uma mentalidade superior de uma primitiva⁵⁸, e a segunda diz respeito à sua ênfase sobre o conceito de mentalidade primitiva. Olivier Leroy, em *Raison Primitive*, apoia-se na segunda via aberta, aplica o método indutivo e assim se esquivava do método positivista de Bruhl, aproveitando, a contrapelo, o que há de significativo em sua teoria. Aponta para “as oscilações que marcaram os equivalentes linguísticos de uma mentalidade primitiva” (BENJAMIN, 2015, p. 65) de uma de suas investigações etnológicas e enfatiza aí a, até então negligenciada, tendência em cuidar de rituais místicos, riqueza do vocabulário e variedade de formas. Interessa-lhe a tendência concreta da mentalidade primitiva. Ao invés de nossa tendência linguística corrente em abrigar diversos fenômenos distintos sob o guarda-chuva de uma única expressão, por exemplo, verifica entre os “primitivos” uma disposição em ter por vezes inúmeras expressões para nomear o fenômeno que só aparentemente é o mesmo, como é o caso dos Lapões das regiões setentrionais da

⁵⁸ Ideia “normalizada” no século XIX, a concepção de uma hierarquia de mentalidades repercutiu, sobretudo, na área médica, tendo em Cesare Lombroso o seu mais significativo expoente. As influências diretas dessa tendência teórica também foram sentidas no Brasil do século XIX e do início do século XX, a exemplo das abordagens de Nina Rodrigues, especialmente em seu *O animismo fetichista dos negros baianos*. Recentemente, setores reacionários da medicina, psicologia e do direito no Brasil têm retornado a estas fontes com o intuito de fazer valer a ideia de “normalidade” de gêneros a fim de promover “terapias corretivas” em pessoas declaradamente homossexuais.

Europa ao designar a neve em sua multiplicidade: neve em degelo, neve em geada, etc. Segundo Benjamin, a obra de Leroy é crítica e visa ao positivismo, do qual a escola de Émile Durkheim é um correlato. Sua crítica, contudo, não faz desaparecer as teorias de Bruhl porque muitas disciplinas se interessaram em seus vários objetos, sendo a psicopatologia uma delas. O interesse da psicopatologia recai sobre a magia das palavras. Para Bruhl há uma limitação da consciência de identidade nos primitivos que encontra-se muitas vezes associada à psicose. Benjamin considera a interpretação oferecida por Bruhl destituída de explicação histórica, assim como deslegitima sua versão de que a linguagem gestual das mãos possa ter servido como um elo que nos teria conduzido à linguagem verbal.

Chegamos então ao terceiro ponto que nos interessa destacar no ensaio de Benjamin: a abordagem materialista da linguagem. Chama sua atenção o trabalho desenvolvido por Nikolaus Marr [1865-1934] a partir do seu “Sobre o nascimento da linguagem”, publicado em *Sob a bandeira do marxismo*, de 1926. Francamente materialista, Marr concebe que o fundamento da linguagem sonora está ligado ao processo produtivo do trabalho. Ligado ao materialismo dialético, rejeita os conceitos de raça ou de povo no campo da linguística em favor de uma história das línguas fundamentada nos fluxos de classe. Para o autor, haveria uma má vontade entre os linguistas no que diz respeito a investigação dos problemas sociológicos recalcados “nas línguas das camadas oprimidas da população” (BENJAMIN, 2015, p. 71). Nesse sentido, a linguagem das classes baixas se configura como um campo de batalha na luta de classes e sua escrita um gesto que tenciona o arranjo social.

Embora seja conhecida a inclinação benjaminiana ao marxismo, certamente com maior ênfase a partir dos anos 30, não se pode dizer sem embargo que os pilares de uma abordagem materialista da linguagem tenha se firmado em sua filosofia. Ao longo do *Problemas da sociologia da linguagem*, Benjamin segue “visitando” diversas tendências em torno da filosofia da linguagem recente. Refere-se à gramática pura e a sintaxe lógica das línguas em Husserl, à proposta de uma linguagem universal e as contribuições do Círculo de Viena na figura de Carnap, ao “lamento metodológico” de Sussure para, por fim, retornar a Bühler e o seu “modelo instrumental da linguagem”, como estratégia contra o individualismo e o psicologismo, e a aposta numa retomada da análise objetiva fundada por Platão e Aristóteles. Bühler define três funções da linguagem: informativa, performativa e representativa, depois reestruturadas em expressiva, apelativa e representativa. A função representativa termina por ser o núcleo

central de sua investigação, a qual consagra o lugar para onde a língua converge. Benjamin propõe pensar o significado do conceito de função performativa ou apelativa no modelo instrumental da linguagem proposto por Bühler, que recorre a Karl Brugmann [1849- 1919], para demonstrar que, por analogia aos modos actanciais, ou seja, relativo a qualquer ente que se inclua numa narrativa do que se indica no predicado, existem os modos dêicticos, aqueles que consistem em se referir a um contexto gerado pelo próprio enunciado e que se manifesta por meio dos pronomes demonstrativos, isto é, por meio da indicação em que algum ente se encontra em relação a qualquer pessoa. Na sequência da argumentação, surge o lugar da função performativa, apelativa (segundo a sua reestruturação conceitual) ou ainda a função de sinalização que se encontra no campo dêictico. Benjamin não oferece maiores desdobramentos na sequência desta teoria, restringindo-se a observar o que diz Bühler sobre o papel desempenhado pelo “dedo indicador” como o “instrumento natural” que viria a ser substituído por outros meios de demonstração, mas que sua utilidade nunca fora eliminada em absoluto. Bühler se preocupa com certo mito moderno que vê nos termos demonstrativos a gênese da linguagem humana. Para ele, é preciso esclarecer que a dêixis e a nomeação pertencem a duas classes de palavras distintas, sendo-nos vetado inferir que uma deriva da outra. Uma classe mostra e a outra nomeia e nenhuma especulação teórica sobre a origem da linguagem pode anular estas fronteiras.

Benjamin apresenta a teoria bühleriana como uma teoria de campo em termos denominativos e demonstrativos, cuja importância deriva do fato de suas categorias se mostrarem fecundas no âmbito da investigação histórica.

Podemos imaginar no longo processo de evolução da linguagem humana classes de apelos dêicticos como elementos primordiais. Mas depois veio a necessidade de libertar a expressão dos seus laços com uma dada situação... Começa aí a fuga da expressão verbal do campo dêictico da *demonstratio ad oculos* (Bühler, *Sprachtheorie*, p.80 apud BENJAMIN, 2015, 78).

De algum modo, as categorias criadas por Bühler por puro interesse metodológico se mostraram fecundas para uma exploração histórica. Suas pesquisas especializadas sobre a linguagem dos chimpanzés também o colocam na vanguarda do pensamento linguístico e repercutiram de modo significativo no trabalho de Lev Vygotski [1896-1934]. Recuando um pouco à doutrina materialista de Marr, o autor sustenta que deve haver um pensamento instrumental anterior à fala. Este pensamento independe da linguagem e é encontrado num estágio evoluído no chimpanzé. Há um intelecto

semelhante ao dos humanos e uma ausência de linguagem como a dos humanos, bem como uma ausência de autonomia das operações intelectuais em relação à linguagem entre os chimpanzés, conclui Köhler, autor ligado à Psicologia da *Gestalt*, em suas pesquisas sobre aqueles primatas.

Se existe uma linha da inteligência primitiva – do pensamento instrumental – que leva dos meios de comunicação mais simples, improvisados, até à produção do instrumento, que, segundo Marr, liberta a mão para as tarefas da linguagem, então a este processo de aprendizagem do intelecto corresponde um outro, da capacidade expressiva gestual ou acústica que, no entanto, uma vez que é pré-linguística, permanece inteiramente ao nível do comportamento reativo. E é precisamente a autonomia dos mais antigos impulsos „linguísticos“ em relação ao intelecto que nos leva para fora do âmbito da linguagem dos chimpanzés para o da linguagem animal em geral (BENJAMIN, 2015, p. 81).

É plausível sustentar que a “função animal emocional-reativa da linguagem” aqui tratada, diz Vygotski, “pertence aos antigos comportamentos biológicos, geneticamente aparentados com os sinais óticos e sonoros dos chefes das hordas animais” (Vygotski, *As raízes genéticas do pensamento e da linguagem* apud Benjamin, 2015, p. 81). Para Benjamin, com tais reflexões foi possível estabelecer um “ponto geométrico da origem da linguagem, no cruzamento de uma coordenada da inteligência com outra, gestual (da mão ou sonora)” (BENJAMIN, 2015, p. 81). Retoma ainda Delacroix para lembrar que, segundo este autor, a aquisição da linguagem pressupõe o amplo e permanente estímulo social humano. A criança assim o demonstra ao aprender não só a linguagem que se fala com ela, mas também a que ela ouve ao seu redor. Em suma, a audição humana é intelectual e social, mas se fundamenta fisicamente. Há uma reação acústico-motora na base da aquisição da linguagem humana e ela se difere da dos papagaios pelo fato de ser socialmente orientada.

Outras descrições sobre a origem da linguagem e sua relação com o pensamento se desenvolvem no texto de Benjamin, mas o que aqui nos parece fundamental é realçar sua leitura crítica em relação às visões que descambam numa abordagem positivista e instrumentalizada da linguagem, bem como aquilo que toca uma aproximação com as leituras materialistas e a ênfase sobre as “imagens falantes” (*Lautbilder*), como dito no início deste tópico. Lembremos que na teoria da linguagem de Benjamin presente nos textos sobre a linguagem em geral e sobre a tradução, o gesto da nomeação ocupa lugar central, enquanto a instrumentalização da linguagem é relegada ao plano secundário. Aqui, como lá, em 1916, esta estrutura interna mantém-se idêntica, sem qualquer

alteração. Mas, como já afirmamos, o ensaio sobre a sociologia da linguagem é panorâmico e não esboça os moldes que constituem a sua própria filosofia. Seu estoque conceitual aparece de maneira incisiva nos textos que lhe antecedem em dois anos, *A doutrina das Semelhanças e Sobre a faculdade mimética*.

Tido como uma variante de *A doutrina das Semelhanças, Sobre a faculdade mimética* é uma expressão mais enxuta e talvez mais precisa das concepções de Benjamin em torno de uma nova crítica à linguagem que começara a esboçar no início dos anos de 1930. Além disso, acrescenta ainda significativas observações sobre a escrita na última parte do fragmento. São textos que já não pertencem a uma época em que Benjamin era, segundo a formulação de Adorno, bem “menos reticente em expressar frases teológicas, isto é, teocrático-ontológicas” (ADORNO/BENJAMIN, 2012, p. 122). Os anos de 1930 compreendem a chamada fase materialista de Benjamin e neles se nota uma guinada por uma reformulação do seu entendimento sobre a linguagem, conforme pondera o próprio Benjamin em correspondência a Max Rychner⁵⁹. Não estamos certos, contudo, de que se possa falar numa reformulação radical do traçado do que ele pensa sobre a linguagem até aí, uma vez que algumas das principais características do seu pensamento parecem-nos permanecer intactas. O gesto de retornar ao texto sobre a linguagem em geral, no período da redação dos dois fragmentos mencionados, sugere que ainda havia nele uma atração determinante em relação aos principais tópicos do texto de 1916. Numa carta a Scholem que data por volta de 1933 em que se refere ao *Sobre a faculdade mimética* podemos ler:

Pensando melhor no meu plano de te enviar os meus apontamentos recentes sobre a linguagem, constatei que esse projeto, já de si ousado, só o poderia concretizar confrontando antes estes apontamentos com os anteriores de *Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem humana* (Benjamin/Scholem em BARRENTO, 2010, p. 193).

Seguindo as diretrizes propostas por Rochlitz em seu *A filosofia de Walter Benjamin: o desencantamento da arte*, podemos dizer que o entendimento de Benjamin sobre a linguagem entre os anos de elaboração do texto sobre a linguagem em geral e a tradução até o livro sobre a dramaturgia barroca foi caracterizada por: 1) uma natureza não instrumental; 2) um messianismo intrínseco à linguagem, orientada à superação da natureza; 3) uma verdade que não se deixa alcançar por meio da física-matemática e 4)

⁵⁹ Cf. nota de BARRENTO, Op. cit. de 2010, p. 191.

pelo entendimento de que o belo é cognoscível. Nos dois fragmentos de 35, o principal conceito operacional é o de mimese que, como de costume noutros contextos, ele não oferece uma definição, não encerra um sentido. Porém, se recorrermos em auxílio a Gagnebin em seu *Mimesis e crítica da representação em Walter Benjamin*, podemos adotar sua sugestão em associar o conceito de mimese ao de imersão (*Versenkung*)⁶⁰. O conceito de imersão aparece no contexto do “Prefácio” associado a ideia de escrita filosófica. Em lugar de uma escrita que ambiciona a ampla construção de um sistema por um sujeito soberano, Benjamin reclama uma escrita que se ocupa dos fragmentos, que não descuida dos detalhes, que neles imerge e que só assim pode elaborar o todo e expressar a verdade⁶¹. Essa capacidade de imergir, do sujeito abdicar de sua identidade soberana em favor do objeto, é o que constitui a entrega mimética, o que constitui a própria mimese. No entanto, ainda segundo o esclarecimento de Gagnebin, este movimento de imersão, de mergulho, não pode ser confundido com o gesto da empatia (*Einfühlung*), da identificação afetiva presente nas concepções historicistas⁶².

Não se trata de uma identificação ou de uma fusão afetiva entre dois sujeitos que tentariam se unir por uma compreensão mútua, baseada nas semelhanças, nos traços comuns. Trata-se de uma experiência muito mais radical, pois apela para a desistência do estatuto de soberania, por parte do sujeito, em favor do objeto (...), em favor da “coisa” (...). Enquanto a empatia se constrói pelo viés da identidade, a experiência mimética se atém à observância de uma proximidade do não idêntico (GAGNEBIN, 2001, p. 361).

O sujeito não se esvanece, mas se apresenta levando em consideração a corporeidade do pensamento, sua história, ou seja, o movimento da linguagem donde fala de si e também de outra coisa que não ele mesmo. O sujeito fala ao mesmo tempo em que respeita a materialidade daquilo que diz e nisso consistiria basicamente a ideia que Benjamin faz do conceito de mimese. A título de ilustração do que podemos compreender sobre a mimese, a imagem de Gagnebin parece-nos a mais benjaminiana possível:

Para conseguir chegar ao cume ou, simplesmente, ao próximo abrigo, o andarilho deve adaptar seu passo à rocha. (...) saber escolher a senda cujas curvas seguem as curvas do terreno, em vez de querer subir por um traçado reto e esgotante. Ele deve, então, respeitar tanto a materialidade do objeto, da

⁶⁰ Gagnebin apoia-se numa leitura interpretativa da imagem de pensamento “Ampliações”, na seção “criança escondida”, presente em *Rua de mão única*, na op. cit. p. 39.

⁶¹ Retomaremos esse tema de maneira mais detalhada no próximo capítulo.

⁶² A discussão sobre o conceito de empatia presente no historicismo encontra-se nas suas *Teses sobre o conceito de história*.

montanha, quanto sua materialidade própria, o ritmo do seu corpo (GAGNEBIN, 2001, p. 362).

Mas retomando a argumentação em torno dos dois fragmentos de 35, em ambos Benjamin propõe um olhar sobre a esfera do “semelhante” que procure menos o registro das semelhanças do que “na reprodução dos processos que engendram tais semelhanças” (BENJAMIN, 1994, p. 108). Duas máximas orientam sua argumentação: a natureza produz semelhanças e o homem tem a capacidade máxima de produzir semelhanças. Sua hipótese é a de que toda função humana superior seja co-determinada pela faculdade mimética e, em *Sobre a faculdade mimética*, formula a ideia de que o dom de ver semelhanças é um vestígio de uma antiga compulsão de nos tornarmos e agirmos segundo a lei das semelhanças. A faculdade mimética tem uma história num duplo sentido. Ela é filogenética e ontogenética. No sentido ontogenético, a brincadeira da criança, aquela tendência presente em imiscuir-se com os objetos, camuflar-se nas franjas das cortinas e perder-se nos móveis da casa é a referência seminal. Qual a utilidade do uso dessa faculdade para a criança, quais os ganhos com o “adestramento da atitude mimética”? Para se responder a essa questão se faz necessário entender o sentido filogenético do comportamento mimético. Benjamin recorda que a lei da semelhança já atuou de maneira muito mais vasta na história da existência humana, refletindo, dentre outros domínios, a relação entre o micro e o macrocosmos⁶³. As correspondências naturais passam a ser decisivas quando percebemos que elas são estímulos da faculdade mimética que há em nós humanos. Segundo sua interpretação antropológica, com o tempo, a energia e a apreensão mimética teriam se deslocado de certos lugares para outros. Podemos notar que nos textos desse período, diferente das posições adotadas nos textos sobre a linguagem geral, a tradução e o barroco germânico, a suposição do autor recai sobre a existência de um nomadismo da faculdade mimética em uma direção uniforme. Não se fala mais de “pecado original” ou Queda, mas de transformação. A pergunta se elabora aqui em termos puramente históricos: a modernidade expõe uma progressiva extinção da faculdade mimética ou impõe um simples deslocamento, uma transformação?


⁶³ E ainda atua até hoje quando percebemos, por exemplo, o papel que a semelhança desempenha na arte da dança ao procurar refletir, explicitamente, o devir da natureza, seja ela humana ou não. Sobre a relação específica entre a dança, o real e o tempo, ver KRACAUER, Siegfried. “A viagem e a dança”, in *O ornamento das massas*, Companhia das letras, São Paulo, 2009.

Benjamin nos fala de uma semelhança extra-sensível e recorre à astrologia e ao horóscopo em sua exposição. Muitas das configurações sensíveis de antigas tradições são dotadas de características miméticas inspiradas nas constelações. Para ele, a faculdade mimética é a “única instância capaz de assegurar à astrologia o seu caráter experimental” (BENJAMIN, 1994, p. 110). De acordo com a atribuição astrológica ao momento do nascimento, podemos inferir que, no âmbito do semelhante, “sua percepção (...) dá-se num relampejar” (BENJAMIN, 1994, p. 110), uma percepção que não se deixa fixar, de modo que parece estar atrelada a uma temporalidade. Fundamentalmente, o cânone que nos permite falar do conceito de semelhança extra-sensível é a linguagem, de modo que haveria uma grande influência da faculdade mimética sobre ela. Segundo o filósofo, a significação e a história da faculdade mimética ainda estariam por ser devidamente investigadas, de modo que as pesquisas ainda se encontram no âmbito da semelhança. De todo modo, ao menos os pesquisadores reconhecem na onomatopeia o decisivo papel da imitação na gênese da linguagem⁶⁴. Como se vê, Benjamin parece apontar para a ideia de uma origem onomatopeica da linguagem que, segundo Rochlitz, escapa aos críticos voltados a esta concepção justamente porque lhe atribui um sentido bastante particular por meio do conceito de uma semelhança extra-sensível. Nos fragmentos *A doutrina da semelhança* e *Sobre a faculdade mimética*, Benjamin reitera o seu posicionamento de que a linguagem não é um sistema convencional de signos, mantendo a mesma postura teórica assumida nos textos que remetem ao estudo sobre a linguagem em geral até o *Trauerspiel*. É este seu firme posicionamento que abre o horizonte para se entender algumas das ideias presentes nas teorias onomatopeicas vigentes até então. Seu cabedal neste requisito apareceu em abundância no seu *Problemas de sociologia da linguagem*.

Cada palavra ou mesmo a língua inteira são onomatopeicas? Diante desta questão, Benjamin propõe que se ordene diversas palavras de diferentes línguas com uma mesma significação. Segundo ele, verificar-se-á que “todas essas palavras, que não têm entre si a menor semelhança, são semelhantes ao significado situado no centro” (BENJAMIN, 1994, p. 11). Sua abordagem sobre essa questão leva em consideração o conceito de semelhança extra-sensível e nisso ele vê uma semelhança com as teorias místicas ou teológicas, sem que, contudo, descure da filologia empírica. É que há nas teorias místicas uma especial preocupação com a palavra escrita, que

⁶⁴ Sem dúvida, Benjamin nos remete aqui aos estudos de Karl Bühler e Lévy-Bruhl, lidos no seu *Problemas da sociologia da linguagem* e comentados acima.

Pode esclarecer a essência da semelhança extra-sensível, talvez melhor que certas configurações sonoras da linguagem, através da relação entre a imagem escrita de palavras ou letras com o significado, ou com a pessoa nomeadora (BENJAMIN, 1994, p. 111).

A aposta de Benjamin na escrita como chave para se compreender a essência da semelhança extra-sensível ganha contorno quando ele recorre ao uso da palavra “Beth” para ilustrar o que diz. “Beth” é também uma letra dos vários alfabetos semitas e significa “casa”. Sua grafia original é  e quando a observamos podemos notar que ela reflete exatamente o seu próprio conteúdo. Ou seja, há uma semelhança extra-sensível que liga o que é escrito e o que se quer dizer, por um lado, e também entre o que é escrito e o que é dito, ou seja, entre o que é vocalizado e o que é escrito.

A semelhança entre a palavra escrita e a falada é a mais tardia e a menos sensível entre todas. Para explicar esta semelhança à custa de sua difícil gênese, Benjamin recorre à grafologia. Esta arte ou estudo sobre o sistema da escrita, cuja prática despertava vivo interesse em Benjamin, tem como intuito geral a obtenção de dados do inconsciente do autor da escrita por meio da leitura de seu registro gráfico imagético. Considerando a faculdade mimética presente no ato de quem escreve, Benjamin supõe que a escrita tenha se tornado, ao lado da linguagem oral, “um arquivo de semelhanças, de correspondências extra-sensíveis” (BENJAMIN, 1994, p. 111). Ele chamou essa dimensão da escrita e da linguagem oral de “mágica” e procurou mostrar que ela se desenvolve em ligação com a semiótica. O elemento mimético da linguagem é uma intenção que só pode se manifestar pelo que lhe é estranho, ou seja, pelo que é dado pela “dimensão semiótica e comunicativa da linguagem”. Benjamin aposta no texto literal da escrita como o fundamento exclusivo por onde se pode formar o quebra-cabeça ou a imagem distorcida. Nos sons frasais haveria o contexto de significação cujo fundamento emerge o semelhante como um relâmpago. A semelhança extra-sensível afeta toda leitura e por isso Benjamin propõe diferenciar o duplo sentido da leitura enquanto mágica e profana.

A leitura profana restringe-se a uma única camada, como o faz o colegial que lê o abecedário, por exemplo. Já a leitura mágica desdobra o seu gesto como um hermeneuta, como o astrólogo, que lê a posição dos astros e, a partir deles, o futuro. Ou como o detetive, que lê a cena do crime e dela infere o assassinato ocorrido no passado. A hipótese de Benjamin é que houve uma espécie de trânsito, de deslocamento de

leituras ao longo da história. A leitura inicial dos astros, vísceras e acasos era o padrão de leitura geral dos povos “primitivos” que tiveram nas runas e nos hieróglifos os seus elos mediadores para novas leituras. Neste estágio, a clarividência aportava o “dom mimético” que migrou ao longo dos tempos para o âmbito da linguagem e da escrita “neles produzindo um arquivo completo de semelhanças extra-sensíveis” (BENJAMIN, 1994, p. 112). Em *Sobre a faculdade mimética*, Benjamin formula esta mesma ideia nos termos de que foi este estágio que permitiu a entrada na escrita e na linguagem do dom mimético que já constituiu as práticas ocultas. Posto isto, a linguagem, mas também a escrita, seria a própria aplicação da faculdade mimética:

Um *medium* em que as faculdades primitivas de percepção do semelhante penetram tão completamente, que ela se converteu no *medium* em que as coisas se encontram e se relacionam, não diretamente, como antes, no espírito do vidente ou do sacerdote, mas em suas essências, nas substâncias mais fugazes e delicadas, nos próprios aromas. Em outras palavras: a clarividência confiou à escrita e à linguagem as suas antigas forças, no correr da história (BENJAMIN, 1994, p. 112).

Aqui se visualiza a aposta de Benjamin, antes confinada à linguagem, agora também dirigida à escrita como aplicação da faculdade mimética, como *medium* em que as coisas circulam como aromas. Escrita como ponto de chegada da clarividência após milênios de deambulação. O ritmo da leitura e da escrita, como duas instâncias hermenêuticas indissolivelmente inseparáveis, seria o esforço de fazer o espírito participar na história das semelhanças oriundas do fluxo das coisas que logo em seguida tornam a desaparecer. Desse modo, mesmo a leitura profana partilha com a mágica o fato de estarem submetidas a um “tempo necessário, ou antes, a um momento mítico que o leitor por nenhum preço pode esquecer se não quiser sair de mãos vazias” (BENJAMIN, 1994, p. 113).

CAPÍTULO 2 - A ESCRITA FILOSÓFICA NOS ÂMBITOS EPISTEMOLÓGICO E ESTÉTICO

As alegorias são no reino dos pensamentos o que são as ruínas no reino das coisas.

Walter Benjamin

2.1 Sistema e escrita – tratado e verdade

No “Prefácio” epistêmico crítico podemos ler tanto a crítica ao conhecimento como guia à verdade, como a crítica negativa de Benjamin ao método filosófico predominante na tradição filosófica dos grandes sistemas de pensamento. Verifica-se no texto uma recusa em pensar o método como um tipo de estatuto fechado de pretensões acabadas, tal como um guia seguro, independente do objeto de investigação a que se reporta. O conceito de exposição (*Darstellung*) é determinante na compreensão da crítica metodológica elaborada por Benjamin, na medida em que remete a sua caracterização à escrita filosófica e seu papel na relação entre pensamento e verdade, relação esta obtida sempre à custa de um caminho que se perfaz, que se renova. Em certa medida, a exposição diferencia-se dos procedimentos metodológicos de cunho matemático e de constructo lógico e dedutivo comumente adotados nos grandes sistemas de pensamento. Para S. Kracauer [1989-1966], filósofo e interlocutor ativo de Benjamin, o procedimento adotado pelo autor se apresenta como a “antítese do sistema filosófico que quer garantir o seu alcance no mundo por meio de conceitos universais e, sobretudo, a antítese da generalização abstrata” (KRACAUER, 2009, p. 280). O tema da exposição permite a Benjamin situar a filosofia no âmbito da verdade em torno da dimensão da linguagem. A filosofia reinscreve a verdade, a expõe por meio das cifradas palavras da linguagem historicamente constituída e não se acomoda em um sistema didaticamente construído, *claro e distinto*.

A *contemplação* (*Kontemplation*) é a alternativa ao sistema e a via proposta por Benjamin enquanto procedimento apropriado à filosofia, ao passo que o *tratado* é a sua mais adequada expressão – ao menos assim ainda lhe parece no “Prefácio”. O tratado e a contemplação fazem frente, negativamente, ao sistema lógico-matemático fechado, e se apresentam como um todo aberto que Benjamin irá caracterizar por meio da figura do

mosaico (imagem que retornaremos mais adiante). A epígrafe de Goethe com que Benjamin abre a *Origem do drama barroco alemão* é elucidativa a este respeito ao afirmar que a totalidade não deve ser procurada no universal, mas sim em cada um dos objetos que se ocupa pela exposição do singular. Nas palavras de Goethe:

Posto que nem no saber nem na reflexão podemos chegar ao todo, já que falta ao primeiro a dimensão interna, e à segunda a dimensão externa, devemos ver na ciência uma arte, se esperamos dela alguma forma de totalidade. Não devemos procurar a totalidade no universal, no excessivo, pois assim como a arte se manifesta sempre, como um todo, em cada obra individual, assim a ciência deveria manifestar-se, sempre, em cada objeto estudado (Goethe. *Materiais para a história da Doutrina das cores* in BENJAMIN, 1984, p. 49).

Seguindo as pegadas do poeta alemão, Benjamin partilha da ideia de que tanto a filosofia quanto a ciência visam a totalidade e, por isso, precisam ser pensadas como arte, já que nesta se realiza a síntese entre o saber externo e a reflexão interna. A proposta de um imbricamento entre ciência e arte se dá pelo fato de Goethe recusar a busca pela totalidade por meio da abstração universal, vendo aí um solo de infertilidades. No campo da arte, ao contrário, é possível vislumbrar uma totalidade no objeto singular, na concreção da obra de arte individual. Na trilha de Goethe, Benjamin propõe em seu “Prefácio” um modo de conhecimento de cunho estético onde a exposição adquire fundamental importância. Contra a abstração vazia dos universais, apresenta uma perspectiva que não abre mão da totalidade, mas uma totalidade nos moldes goetheanos.

Benjamin opõe a sua exposição ao procedimento matemático que, para ele, se dá de maneira resumida, didática e tende a negligenciar as singularidades. Aqui vale nos deter um pouco na tentativa de elucidar a “questão matemática” em Benjamin, cuja biografia sublinha interesse pela disciplina pitagórica. Ao falarmos desta disciplina caberá sempre a pertinente pergunta: sendo ela também linguagem, o que a afasta do programa benjaminiano? F.A.P. Machado oferece uma oportuna formulação que nos pode ser útil diante desta pergunta:

A linguagem matemática limita-se a sinais que se ordenam mediante regras rigorosas e lógicas e obrigatoriamente precisam provar um enunciado. Para Benjamin, porém, essa forma de expressão exclui a verdade, pois esta caracteriza-se por ter um lado esotérico, escuro, que não pode ser devidamente exposto pela linearidade ininterrupta da forma de pensamento matemático-dedutiva” (F.A.P. MACHADO, 2004, p. 48).

A verdade, benjaminiana compreendida, não se deixa trazer de uma só vez à luz, ela é impregnada de concretude e guarda um lado escuro que não se entrega facilmente. Não por acaso, há algo nessa leitura sobre a verdade que remete ao contraste entre luz e sombra típico do chiaroscuro renascentista e, mais radicalmente, ao Tenebrismo de Caravaggio (1571-1610), já de contornos amplamente barrocos e que enfatiza a tensão entre a realidade e a impressão de profundidade que ela pode nos causar.

Em seu “Prefácio”, Benjamin fala de uma “essência não delimitável do verdadeiro” (BENJAMIN, 1986, p. 50), sugerindo aí um caráter fugidivo e indomável da verdade, uma dimensão difícil de ser compreendida e cujo alcance as rigorosas regras e fórmulas lógicas não podem oferecer. Daí o embaraço de uma representação de pretensões matemáticas, já que nesta há a imodéstia de se pretender que nenhum sinal ou encadeamento possam ficar de fora sem o devido esclarecimento, sem a mais absoluta e rigorosa definição. A autoridade didática, a força pedagógica e mesmo o valor e grande parte da utilidade da matemática consiste em ser dotada destas características e justamente por essa razão ela não pode protagonizar o papel de detentora da verdade. Tampouco o sistema filosófico pode apresentar-se com respaldo suficiente diante da filosofia. É próprio da verdade que ela possa ser exposta e isso não implica necessariamente que todas as formas de sua aparição sejam esgotadas, o que inviabiliza a sua antecipação em um sistema, visto por Benjamin como uma rede de conhecimentos que procura aprisionar toda a verdade que lhe advém externamente. A acertada imagem que aparece no texto benjaminiano do sistema como uma rede nos remete a Francis Bacon quando afirma que os dogmáticos “criam redes a partir de si próprios” (BARRENTO, 2010, p. 39). Ao se referir ao conceito de sistema do século XIX, Benjamin afirma que

Na medida em que a filosofia é determinada por esse conceito de sistema, ela corre o perigo de acomodar-se num sincretismo que tenta capturar a verdade numa rede estendida entre vários tipos de conhecimento, como se a verdade voasse de fora para dentro (BENJAMIN, 1984, p. 50).

O sistema supõe aprisionar a verdade e limita-se a ordenar os conhecimentos capturados ligando-os uns aos outros por meio de regras, leis e princípios determinados. Atua coercitivamente e forja artificialmente uma ideia de universal cujo alcance deve ser oferecido pela filosofia a partir de um método. É justo aí que o caráter “tenebrista” da verdade não pode despontar, sendo o procedimento matemático e o lógico-sistemático

inadequados à sua exposição, já que pretendem lhe subtrair a sua dimensão mais sombria, por assim dizer, aquela que nos causa “forte impressão” e que, no entanto, tende a se ocultar no jogo de luz e sombra, como num quadro de Caravaggio. A pretensão de clareza do método *more geometrico* do sistema tende a recalcar as múltiplas significações e os experimentos em uma linguagem não depurada de sua densidade histórica. Daí a questão da exposição ser um problema definitivo em filosofia, de tal monta que não compete ao filósofo escolher a forma de exposição. Não se trata de liberdade estilística entre escrever ensaisticamente ou por meio de uma exposição sistemática, por exemplo. A determinação da escrita filosófica é fruto de uma necessidade imanente ao pensamento de uma filosofia que se impõe por meio de sua verdade fragmentariamente dada.

Dando sequência às primeiras linhas do “Prefácio”, Benjamin diz que “a doutrina filosófica funda-se na codificação histórica. Ela não pode ser invocada *more geometrico*” (BENJAMIN, 1986, p. 49). Sem aludir diretamente a Descartes ou Spinoza, mas nos instando a pensar no racionalismo do início da modernidade (não a modernidade de Montaigne, naturalmente), fica claro que sua crítica se dirige a uma forma de filosofia que se pretende como propedêutica mediadora do conhecimento capaz de *representar* a verdade em um sistema, em uma rede. Ao se esquivar de tais pretensões, Benjamin pondera sobre a lei formal da filosofia enquanto exposição da verdade e salienta que o que mais importa é a prática desta sua forma, o que nos conduz mais detidamente a uma reflexão mais acurada sobre a questão da escrita como expressão filosófica. Ou ainda, num questionamento mais direto, pertinente e mesmo decisivo ao nosso trabalho: *como expressar, como expor o pensamento filosófico pela via da escrita?*

Para lidar com o aspecto deambulatório da verdade, a forma estilística do tratado encontrada entre os medievais parece ser, aos olhos de Benjamin, bastante apropriada à filosofia. Mas como quase sempre ocorre em Benjamin, os conceitos sob sua pena sofrem disjunções, deslocamentos, subversões. De certo modo, seu entendimento sobre o tratado alinha-o ao entendimento que temos da forma do ensaio moderno, ou ao menos é isso que deixa subentendido em algumas passagens do seu texto. Dizemos subentendido porque, como em diversas outras passagens, Benjamin opera com uma ambiguidade de difícil clareza. No mesmo parágrafo do “Prefácio” em que alude ao tratado como forma exemplar da filosofia, menciona o “ensaio-esotérico” (BENJAMIN,

1984, p. 50) como alternativa ao sistema, o que pode causar algum embaraço a quem se arvore numa defesa rígida do tratado como forma exemplar da filosofia sem levar em consideração o que nele se resguarda em relação a outras formas de expressão, a exemplo do ensaio moderno enfaticamente desenvolvido por Benjamin ao longo de sua produção literária. Tal como o ensaio, a maneira como ele concebe o tratado é aquela que não lança mão dos instrumentos coercitivos da demonstração matemática e da rigorosa coerência lógica e este modo de se dar nos parece ser o cerne de sua crítica e ao mesmo tempo uma negação de certo tipo de escrita filosófica. Para Benjamin, o tratado não pode ser visto no interior dos limites rígidos dos moldes dos escolásticos, com o seu didatismo pesado e desdobramentos frondosos, repleto de corolários, réplicas e objeções. Não é tanto esse aspecto formal que lhe interessa. Antes, é preciso pensar a forma tratadística decantada da autoridade lógica, do seu tom convicto, axiomático e livre de contradições que lhe permite afirmar-se de forma independente. Fundamentalmente, é necessário extrair do tratado o seu tom doutrinário que remete aos elementos da teologia e que lhe permite pensar a verdade de forma indireta, por meio de um procedimento contemplativo e, quase sempre, por meio do uso da citação⁶⁵ da autoridade. O tratado tem como primeira característica a renúncia ao percurso contínuo da intenção, já que, de maneira latente, ele reconhece a esterilidade de um caminho assim ininterrupto que ignora a dimensão esotérica da verdade. A modéstia talvez seja o adjetivo que melhor lhe convém. A prática formal do tratado, diferente do método lógico-matemático, apresenta a verdade de forma ensaiada, sempre retornando ao princípio, numa espécie de idas e vindas à própria coisa, num infatigável movimento contemplativo do pensamento que nos remete a *askese* grega, como o do exercício de respiração sempre renovado do atleta.

Na escrita é preciso, com cada sentença, parar e recomeçar. A exposição contemplativa é semelhante à escrita. Seu objetivo não é nem arrebatá-lo, nem entusiasma-lo. Ela só está segura de si mesma quando o força a deter-se, periodicamente, para consagrar-se à reflexão. (...) Sua sobriedade prosaica, desvinculada do preceito doutrinário imperativo, é o único estilo de escrever digno da investigação filosófica (BENJAMIN, 1984, p. 51).

⁶⁵ Muitos autores defendem haver uma “Teoria da citação” na obra de Walter Benjamin. Embora seja ponto polêmico, existem inúmeros estudos sobre este tema. A título de pesquisa, Cf. a respeito *O desencantamento da arte*, ed. cit. p. 188 e Edvaldo Couto, Walter Benjamin e Hannah Arendt: as citações como método, in *Hannah Arendt e a condição humana*. Adriano Correia (Org). Salvador, Ed. Quarteto, 2006.

Indireto e não linear, o tratado opera como uma interpretação que não se pretende exaustiva e acabada por meio de um discurso rigoroso. Sua interpretação é descritiva e nesta há uma tendência a imiscuir-se, aprofundar-se na imanência das coisas e se deixar “tocar” por elas, num movimento que contraria a pretensa segurança almejada nas filosofias alojadas nos grandes sistemas e que têm como objetivo se apropriar, controlar, classificar e *representar* a verdade.

Ao contrário da retidão pretendida pelos sistemas de natureza *more geométrico*, o tratado atende a exigência de um método filosófico indireto, um método que se caracteriza pelo desvio. “Método é caminho indireto, é desvio. A exposição como desvio é portanto característica metodológica do tratado” (BENJAMIN, 1984, p. 50). O tratado é deambulatório e a contemplação que o caracteriza, cuja rítmica é quebrada e descontínua, perscruta, sonda o objeto nos seus diferentes estratos de sentido (*Sinnstufen*). Notadamente, o uso do termo contemplação aqui é premeditado por Benjamin e remete a uma ambígua relação com a filosofia grega. Por um lado, em sua abordagem a contemplação recupera a necessidade de pensar o Ser, relegado pela filosofia moderna e reiteradamente retomado pela filosofia contemporânea, a exemplo das filosofias de Nietzsche e Heidegger; por outro lado, a contemplação sugere também a restituição do concreto, do sensível, da imagem relegada pela filosofia platônica em sua metafísica. A contemplação, enquanto procedimento, procura corresponder à constituição da própria coisa, ela ilumina, observa, cerca o objeto de variados pontos de vista e em seus possíveis significados. A exposição contemplativa pratica uma espécie de mimese⁶⁶ da forma de existência daquilo que trata sem, contudo, entrar num estado de indiferenciação, já que marcada pela sobriedade reflexiva de cada ir e vir do pensamento. Nela o objeto é enquadrado sob ângulos distintos, planos variados e perspectivas múltiplas. É desse procedimento paciente e meticuloso que o objeto termina por se estilhaçar e, por consequência, tem-se por resultado pensamentos igualmente fragmentados, donde não é possível identificar uma relação causal entre eles, o que resulta numa espécie de “desintegração atômica” em que a identidade do objeto, como coisa ou obra, se esvanece, apagando a fronteira entre o sujeito e o objeto.

Mas ainda aqui não se pode afirmar que a totalidade desapareça de todo, pois Benjamin propõe pensá-la em conformidade com a metáfora do mosaico, no qual elementos assimétricos e isolados podem se justapor. Considera-se o objeto, descreve-se

⁶⁶ Ver nota 43.

suas variadas partes, sua estrutura geral e tem-se como resultado uma complexa coleção de dados, coleção esta que será reagrupada em um novo contexto como um todo aberto a novas formas de interpretações. Tem-se aí a figura do mosaico multifacetado como nos vitrais das catedrais góticas, o mosaico como imagem definitiva da filosofia benjaminiana. Pode-se concluir que o método proposto por Benjamin fundamenta-se na exposição contemplativa e encontra no tratado a sua forma exemplar; a exposição contemplativa tem uma orientação microscópica e deambulatória, o que lhe permite expor uma totalidade constituída “como um mosaico, de elementos isolados e desiguais, garantindo dessa forma espaço suficiente para o lado esotérico e de difícil acesso da verdade” (F.A.P.MACHADO, 2004, p. 53).

A artilharia de Benjamin dirige-se às filosofias da representação que têm no sujeito o seu ponto fundante. O autor entende que a exposição contemplativa que há no tratado só se torna viável quando abdicamos de uma concepção representacional da filosofia. Na contramão das tendências modernas, reporta-se a Platão para fundamentar o seu gesto crítico em relação às filosofias da representação. Para isso, arquiteta uma doutrina das ideias de inspiração platônica sem se deixar identificar em absoluto com o autor grego. Sua apropriação é caracterizada por uma série de “traições” que nos libera da expectativa de se buscar aí uma “interpretação fiel”, uma justa e fiel exegese das linhas platônicas como usualmente se espera no mundo acadêmico. A máxima “traduzir é trair” bem se aplica neste contexto. A clássica oposição entre mundo sensível e inteligível, por exemplo, é drasticamente subvertida de modo a favorecer as suas próprias intenções teóricas. Neste ponto de nosso trabalho, é de fundamental importância esclarecer a oposição estabelecida por Benjamin entre verdade e conhecimento [*Erkenntnis*], por um lado, e a maneira como redimensiona o debate histórico entre verdade e beleza, por outro.

A verdade, tal como Benjamin a entende, escapa das projeções do conhecimento. E mais, nele revela-se certa impotência diante da pretensão de verdade. O conhecimento é entendido como “posse”, e sua especificidade reside numa apropriação na consciência. Esse caráter de posse do conhecimento implica na construção do objeto no âmbito da consciência, de modo que uma vez aí construído ele torna-se sua propriedade, propriedade da consciência que forja, molda e, por fim, o retém. Diante deste mecanismo de apreensão do conhecimento, instaura-se um método que se supunha dar conta do seu recolhimento, ao passo que sua exposição se encontra

aí relegada. Também será aí relegada, conjuntamente, a exposição da singularidade do objeto e “a unidade do conhecimento⁶⁷, se é que ela existe, consiste apenas numa coerência mediata, produzida pelos conhecimentos parciais e de certa forma por seu equilíbrio” (BENJAMIN, 1984, p. 52). No entanto, diferente do conhecimento, a unidade da verdade não se dá na consciência, mas no Ser: “Como unidade no Ser, e não como unidade no Conceito, a verdade resiste a qualquer interrogação” (BENJAMIN, 1984, p. 52). A unidade da verdade existe como Ser e por essa razão está fora do raio de ação da dúvida. Para Benjamin, Ideias e conceitos têm origens distintas:

Enquanto o conceito emerge da espontaneidade do entendimento, as ideias se oferecem à contemplação. As ideias são preexistentes. A diferença entre a verdade e a coerência do conhecimento define a ideia como Ser (BENJAMIN, 1984, p. 52) [Tradução modificada⁶⁸].

Com Benjamin, podemos afirmar que o conhecimento é construído na consciência, é dotado de uma coerência ficcional, de um caráter possessivo e supõe um sujeito ativo no processo cognitivo. A verdade, por seu turno, é dotada de uma dimensão ontológica, existe como Ser, é imediata e exposta por ela mesma e é indubitável. A verdade não supõe a relação intencional entre sujeito e objeto, ela “é a morte da intenção” (BENJAMIN, 1984, p. 58), não se deixa aprisionar pelo conceito e existe para ser contemplada e exposta. Nesse sentido, a filosofia não pode ser associada a uma vaga noção de guia do conhecimento de caráter instrutivo, não é a isso que ela se presta, mas em fazer a verdade aparecer em sua dimensão tenebrosa. Portanto, pensar a *escrita filosófica como exposição da verdade* consiste em sua mais justa caracterização. Benjamin estabelece uma intrínseca relação entre a doutrina das ideias e o conceito de verdade. Nesta relação, a inspiração platônica é exposta de um modo muito peculiar, e isso ocorre decisivamente na maneira como põe em xeque as concepções críticas da verdade de escopo subjetivista. Se quisermos construir uma imagem bélica no campo

⁶⁷ Optamos pela ligeira modificação operada por F.A.P. Machado em seu comentário à tradução de Rouanet. Nela, o autor optou pelo uso do termo “conhecimento” para *Erkenntnis*, ao invés de “saber”, tal como na tradução de Rouanet. Além de mais fidedigna, na medida em que *Erkenntnis* designa inteligência, conhecimento e cognição, a expressão nos parece remeter mais imediatamente a uma tradição de Teoria do Conhecimento moderna a que Benjamin se reporta. Todas as vezes em que a expressão ocorrer optaremos por essa tradução, devidamente indicada por “Tradução modificada”. Cf. o livro de F.A.P. Machado, em edição já citada, p. 54. No original: “Die Einheit der *Erkenntnis* – wenn anders sie bestünd – wäre vielmehr ein nur vermittelt, nämlich auf Grund der Einzelerkenntnisse und gewissermassen durch deren Ausgleich, herstellbarer Zusammennhang, während im Wesen der Wahrheit die Einheit durchaus unvermittelt und direkte Bestimmung ist”. (GB, I, 210) [*Grifo nosso*].

⁶⁸ Como na nota anterior.

das ideias filosóficas no texto benjaminiano, podemos supor um dramático duelo articulado entre “o seu Platão particular” *versus* o Kant detentor do cânone da filosofia transcendental e da moderna Teoria do conhecimento.

Ainda na esteira da discussão sobre a verdade, Benjamin retoma o debate entre verdade e beleza na tradição filosófica. No “Prefácio”, procura validar suas afirmações entre conhecimento e verdade a partir da correlação entre a verdade e o belo inscrita no *Banquete* de Platão. No famoso diálogo grego, verificamos que a verdade é apresentada “como o conteúdo essencial do Belo, o reino das ideias, e a verdade é considerada bela” (BENJAMIN, 1984, p. 52). Para além do alcance dessas duas afirmações no domínio da filosofia da arte, Benjamin constata aí a circunscrição do conceito de verdade e do modo de ser das ideias. Para ele, a verdade, tradicionalmente lida pelos intérpretes de Platão como ideia do belo, diz respeito à própria beleza da ideia de verdade. Beleza e verdade não se excluem e se ela salva o sensível de sua efemeridade, isso não significa que ele seja eliminado. Quando lemos o *Banquete*, observamos que o belo é um impulso erótico que nos permite alcançar a verdade, é como se a estética funcionasse como um motor epistêmico a nos conduzir em nosso percurso filosófico em busca do bem. Na nossa busca pela verdade, o belo consistiria apenas numa etapa que nos auxiliaria, um antídoto a aplacar a nossa visão ofuscada ao deixar a caverna dos simulacros, das imagens imperfeitas, do mundo sensível. Notamos também em Platão uma interpretação do belo atravessada por um significado moral. A certa altura do texto, Sócrates se dirige a Agatão com as seguintes palavras: “O que é bom não te parece que também é belo? [...] Se portanto o Amor é carente do que é belo, e o que é bom é belo, também do que é bom ele seria carente” (PLATÃO, 1987, p. 33). Aos olhos de Platão, o amor sugere a moradia do desassossego, um acontecimento desprovido, carente de bondade e também de beleza, por consequência lógica. Em Benjamin já não é possível localizar qualquer interpretação meramente inteligível ou moral do belo. Antes, interessa-lhe recuperar a dimensão concreta da beleza e da verdade e suas “ideias” não podem ser inscritas no campo dos seres suprasensíveis. No “Prefácio”, a verdade é apresentada como conteúdo essencial do belo, ou melhor, a verdade é bela. Dessa maneira, Benjamin termina por redimir a beleza de ser simplesmente brilho e aparência da verdade. Em sua leitura do *Banquete*, a verdade depende da beleza para ser verdadeira. Segundo as palavras de Gagnebin:

A verdade não pode realmente existir sem se apresentar, se mostrar, e, portanto, aparecer na história e na linguagem. Não há, então, subsunção da beleza à verdade em uma hierarquia ontológica que submete o sensível ao inteligível e o aparecer ao ser. Entre verdade e beleza haveria uma relação de co-pertencimento constitutivo como entre essência e forma: como forma da verdade, a beleza não pode se contentar em brilhar e aparecer, se quiser ser fiel à sua essência, à verdade; e, reciprocamente, como essência da beleza, a verdade não pode ser uma abstração inteligível „em si“, sob pena de desaparecer, de perder sua *Wirklichkeit* (realidade efetiva). Somente pode ser real enquanto exposição e apresentação de si através da beleza (GAGNEBIN, 2013, p. 4).

A ideia de que a verdade não pode existir sem se expor é fundamental no desenvolvimento do trabalho de Benjamin, por mais tortuosa que seja a sua aparição. É na exposição que a verdade se dá, na história e na linguagem que ela existe. Para Benjamin, a grande questão do *Banquete* é saber se a verdade pode fazer justiça à beleza, ao que ele, Platão, responde que compete à verdade garantir o Ser da beleza. É nesse sentido que a verdade pode ser descrita como conteúdo do belo, pois é enquanto exposição que a verdade faz justiça à beleza. Mas, ressalva Benjamin, o belo não se mostra aí como desvendamento, ou desvelamento, como no vocabulário platônico. Segundo sua famosa metáfora, o belo se mostra

Como um incêndio, no qual o invólucro do objeto, ao penetrar na esfera das ideias, consome-se em chamas, uma destruição, pelo fogo, da obra, durante a qual sua forma atinge o ponto mais alto de sua intensidade luminosa. Essa relação entre verdade e beleza, que mostra mais claramente que qualquer outra a diferença entre a verdade e o objeto do conhecimento, habitualmente identificados, explica o fato impopular de que certos sistemas filosóficos que há muito perderam qualquer relação com a ciência conservam, não obstante, sua atualidade. Nas grandes filosofias o mundo é apresentado na ordem das ideias” (BENJAMIN, 1984, pgs. 54 e 55).

A verdade se relaciona com a beleza e não com o conhecimento e o filósofo, ao modo do artista, lida com a exposição. O conhecimento opera e identifica-se com os temas da consciência, ao passo que a verdade se dá na esfera da linguagem e, portanto, do Ser. Antes de avançarmos neste tópico, cumpre ainda pontuar a relação entre ideia e fenômeno e a função do conceito em salvar os fenômenos e expor as ideias.

Na filosofia de Benjamin não apenas é possível tratar da verdade, mas, mais do que isso, ela é tida como acessível. Entretanto, uma vez preservada no âmbito filosófico, atingi-la implica em rejeitar as trilhas que nos conduzem pelo caminho do conhecimento até então propostas. Benjamin formula este pensamento nos seguintes termos: “Para que a verdade seja exposta em sua unidade e em sua singularidade, a coerência dedutiva da

ciência, exaustiva e sem lacunas, não é de nenhum modo necessária” (BENJAMIN, 1984, p. 55). Tal recusa é um aspecto decisivo de sua doutrina das ideias e se esclarece a partir da relação entre fenômeno e ideia e o duplo papel do conceito como intermediador desta relação. São os conceitos que: 1. permitem aos fenômenos participarem do Ser das ideias e também, graças ao seu papel mediador, 2. cabe a eles, os conceitos, o papel da exposição descontínua das ideias, uma das tarefas fundamentais da filosofia, tal como Benjamin a interpreta. Para ele, “a redenção dos fenômenos por meio das ideias se efetua ao mesmo tempo que a exposição das ideias por meio da empiria” (BENJAMIN, 1984, p. 56). Os conceitos são tidos como intermediadores dos fenômenos e das ideias e os fenômenos são tidos como extremos em relação a si mesmos e às ideias.

Vejam os movimentos, um a um, da crítica epistemológica de Benjamin. Num primeiro momento, os conceitos dissolvem e salvam os fenômenos de modo que lhes assegurem a participação no Ser das ideias. Da dissolução decorre a salvação da falsa unidade que se acredita haver na ordem dos fenômenos; da salvação decorre a reunião dos seus elementos e sua inserção no âmbito das ideias. Isso não significa que os fenômenos adentrem o reino das ideias em sua concreção, mas apenas residualmente, por meio dos seus elementos significativos que se salvam, que são retirados do perigo de desaparecimento. Então “eles são depurados de sua falsa unidade, para que possam participar, divididos, da unidade autêntica da verdade. Nessa divisão, os fenômenos se subordinam aos conceitos” (BENJAMIN, 1984, p. 56). Uma vez dissolvidos, os fenômenos são analisados pelos conceitos que irão dividir seus elementos e expor a ilusão unitária, a falsa pretensão unitária colada aos fenômenos. Desse gesto, ocorre a revelação da desordem e com ela a necessidade de uma nova organização no âmbito das ideias. A ordem habitual com que os fenômenos são expostos escamoteia as suas singularidades e até mesmo certo desarranjo por meio de uma aparência que pressupõe uma suposta ordem e regularidade. A unidade, continuidade, linearidade e ordenamento como parte dos elementos que pretensamente compõem o fenômeno são demonstrados como falsos atributos, tidos como meras e falsas aparências, de tal sorte que os elementos isolados passam a compor o âmbito das ideias. Ao separar os fenômenos da ilusão de unidade incendeia-se o seu contexto, para empregarmos a metáfora romântica reutilizada por Benjamin. O incêndio é pensado aqui como um componente que consome, libera o conteúdo de verdade do fenômeno e o expõe à luz como chama. Incendiar os invólucros e desestabilizar as pretensas unidades com que os fenômenos

são expostos constituem-se como atribuições do conceito. Dito de outro modo, a salvação crítica dos fenômenos se dá por meio de uma desagregação dos fenômenos e uma dissolução incendiária do contexto originário a que eles pertenciam. Esse caráter destrutivo que constitui o movimento do conceito “está na frente dos tradicionalistas” (BENJAMIN, 2013, p. 98) e pode muito bem ser entendido tal como Benjamin o formula, noutro contexto, em seu *Imagens do Pensamento*: “O caráter destrutivo só conhece um lema: criar espaços; apenas uma atividade, esvaziar” (BENJAMIN, 2013, p. 97). O caráter destrutivo designa um movimento fundamental do conceito, mas não o único. Apenas a destruição não assegura ainda a necessidade filosófica de exposição da verdade pretendida pela crítica epistemológica de Benjamin. Para além da dissolução, o primeiro momento, os conceitos abrangem ainda o movimento seguinte à destruição crítica, cujo papel consiste em salvar os fenômenos sem que estes percam a singularidade. Devem reunir os fenômenos e recolhê-los no mundo das ideias que, notadamente, não são as ideias inteligíveis que se opõem à sensibilidade de entendimento platônico e, vale ainda ressaltar, não se apoiam nos movimentos da lógica e da matemática e, portanto, não se trata de mera abstração baseada nos fenômenos, mas sim, como bem mostra Machado, “uma análise crítica e descritiva dos fenômenos e sua transposição em um outro contexto” (F.A.P. MACHADO, 2004, p. 62).

Passemos à explicitação da segunda tarefa do conceito, a exposição descontínua das ideias. Nas palavras de Benjamin, “graças a seu papel mediador, os conceitos permitem aos fenômenos participarem do Ser das ideias. Esse mesmo papel mediador torna-os aptos para a outra tarefa da filosofia, igualmente primordial: a exposição das ideias” (BENJAMIN, 1984, p. 56). Benjamin esclarece aqui a interdependência entre fenômenos e ideias. Sem os fenômenos as ideias não podem ser expostas, permanecem obscuras, ao passo que sem as ideias, os fenômenos não podem ser salvos, sob o risco de caírem no esquecimento ou de serem enredados na abstração redutora da ordem do conhecimento, o que implica em igual esquecimento. É preciso dizer que não podemos entender a salvação e a exposição das ideias como momentos subsequentes, no sentido temporal. Elas ocorrem simultaneamente, de modo que o conceito, como instância mediadora, só entra em ação quando essas duas atividades se dão. Já mencionamos, *an passant*, que a exposição das ideias se dá de forma descontínua, mas ainda não esclarecemos a maneira como Benjamin opera este processo em sua filosofia. Ao considerar que a salvação dos fenômenos independe das pretensões de uma inserção na cadeia dedutiva, contínua, nos moldes dos sistemas lógicos, o autor precisa rearranjar a

disposição do mundo das ideias. “Não podemos dizer, como critério para definir sua forma de existência, que ela [a ideia] inclui esses objetos [os fenômenos], do mesmo modo que o gênero inclui as espécies” (BENJAMIN, 1984, p. 56). O arco de conceitos utilizado para expor uma ideia, diz Benjamin, presentifica essa ideia como configuração daqueles conceitos. Seu entendimento é o de que os fenômenos não se deixam incorporar nas ideias, mas que elas são o seu ordenamento objetivo virtual, sua *interpretação* objetiva, segundo suas próprias palavras. Por isso as ideias não podem ser tratadas como lei do fenômeno ou serem determinadas por ele numa espécie de empirismo selvagem.

O que quer dizer, antes de mais nada, que as ideias não são nem os conceitos dessas coisas, nem as suas leis. Elas não servem para o conhecimento dos fenômenos, e estes não podem, de nenhum modo, servir como critérios para a existência das ideias. Para as ideias, a significação dos fenômenos se esgota em seus elementos conceituais (BENJAMIN, 1984, p.56).

Afeito às imagens, Benjamin procura elucidar esta relação das ideias com os fenômenos numa analogia das constelações com as estrelas. Não se pode determinar a existência de uma estrela mediante uma dedução que parta da constelação, da mesma maneira que não se pode determinar a existência de uma constelação indutivamente por meio das estrelas. De maneira semelhante, as ideias apenas indicam o ordenamento ou o parentesco dos fenômenos, mas não eles mesmos e é nesse sentido que podemos entendê-las, as ideias, “como interpretações objetivas dos fenômenos, ou antes, dos seus elementos, que determinam as relações de afinidade mútua entre tais fenômenos” (BENJAMIN, 1984, p. 57). A relação entre os elementos dos fenômenos entre si e a relação dos fenômenos em relação às ideias não podem ser lidas a partir de relações lógico-causais, não podem ser entendidas a partir de jargões matemáticos donde A deriva B, por exemplo. É nesse sentido que Benjamin nos fala de uma estrutura descontínua das ideias, assim como as constelações. Lembra-nos que quanto mais a teoria do conhecimento científico avança sobre o terreno das várias disciplinas, mais claramente se revelam as incoerências metodológicas dessas pretensas áreas do saber. Incoerências que não podem ser consideradas acidentais e que corroboram a inviabilidade de um possível método geral para as ciências de ampla abrangência nas diversas áreas científicas individualmente.

Compilação enciclopédica e sistema lógico não se mostram suficientemente capazes de apreender a descontinuidade das ideias, de modo que o mais efetivo

resultado dos seus esforços favorece apenas um maior distanciamento da verdade. A descrição contemplativa dos fenômenos, do copertencimento dos seus elementos e a preservação de suas singularidades dependem de uma estrutura que se mostre descontínua, cuja elaboração Benjamin se empenha em apresentar em seu “Prefácio” epistêmico crítico. O fenômeno enquanto fenômeno extremo desempenha papel fundamental. Para ele “as ideias só adquirem vida quando os extremos se reúnem à sua volta” (BENJAMIN, 1984, p. 57). A subsunção dos elementos dos fenômenos nos conceitos são melhor visualizados nos extremos. Os mais raros são privilegiados no processo de salvação crítica, já que não se deixam recolher nas taxionomias normalizadoras. Como bem observa F.A.P. Machado, ao recorrer aos extremos, Benjamin procura se desvencilhar

[...] tanto de Platão como de toda ciência que procura definir o universal como uma espécie de média aritmética. O universal, ou seja, a ideia só é alcançada e apresentada à medida que os extremos e suas diferenças forem levados em consideração, pois estes podem ser entendidos como vestígios de uma outra ordem [...] (F.A.P. MACHADO, 2004, p.67).

Ao evidenciar os elementos mais extremos, Benjamin chama atenção a outro tipo de ordenamento ideal e opera com aparições marginais em termos de exposição da verdade. Entende que expor ideias implica em presentificar atualizações descontínuas de elementos colhidos dos fenômenos extremos através da mediação dos conceitos.

Posta a relação entre ideias, fenômenos e a mediação do conceito diante da verdade, passemos à crítica de Benjamin ao nominalismo e ao realismo, bem como a apresentação do seu entendimento da *Ursprung*, fundamentais para a compreensão da exposição descontínua das ideias.

2.2 Algum anti-esteticismo: origem, conhecimento e linguagem

A rebelião contra o homogêneo e a planificação, a afirmação da singularidade do que se mostra no fenômeno e seus elementos ganham especial relevo na crítica que Benjamin dirige a autores ligados à estética de seu tempo. Investe contra o nominalismo de Konrad Burdach [1859-1936] e Benedetto Croce [1856- 1952], assim como dispara contra o realismo ingênuo de R. M. Meyer [1860-1914]. Verifica em Burdach uma tendência a uma espécie de “indução acrítica”, presente em alguns autores que

demonstram uma fascinação pelo múltiplo ao mesmo tempo em que apresentam certa indiferença ao pensamento rigoroso. Trata-se, segundo Benjamin, de uma aversão às ideias constitutivas, os *universalia in re*. Para ele, no entanto, é elogiável em Burdach o seu posicionamento crítico contra o realismo visto na escolástica medieval, que pretendeu acolher a realidade no interior de conceitos gerais, como no conceito de *Humanismo*, por exemplo, e, assim procedendo, o máximo que conseguiu foi criar um conceito auxiliar abstrato que pouco ajudou na deflagração dos fenômenos particulares⁶⁹. Embora Benjamin acolha a postura “contra a tendência de hipostasiar os conceitos gerais” (BENJAMIN, 1984, p. 63) presente em Burdach, ressentido de seu fracasso na formulação de uma teoria da ciência que se volte, platonicamente, para a exposição das essências.

Somente essa teoria pode salvar a linguagem da exposição científica, como ela funciona fora da esfera matemática, do ceticismo generalizado, que arrasta em seu abismo, no final, mesmo as metodologias indutivas mais sutis, e as formulações de Burdach são impotentes contra esse ceticismo. Porque elas constituem uma *reservatio mentalis* privada, e não uma garantia metodológica (BENJAMIN, 1984, p. 63).

Segundo Benjamin, a crítica de Burdach não chega a propor uma revolução metodológica. Antes, sua proposta é motivada muito mais pelo receio do erro, como uma advertência às metodologias até então apresentadas, do que uma proposição positiva e, desse modo, se esbarra num verismo científico que pouco tem a oferecer. A este verismo põe-se a serviço o método indutivo da teoria da arte que Benjamin recusa “pela circunstância de que no final as perspectivas discursivas e indutivas se fundem numa „visão“, capaz de assumir a forma de um sincretismo dos métodos mais diversos, conforme imaginam R. M. Meyer e muitos outros” (BENJAMIN, 1984, p. 64).

Meyer aparece no texto benjaminiano investido de um realismo ingênuo enquanto estipula a existência de um ordenamento das ideias sem levar em conta a relação delas com os fenômenos, justamente o que procurou fazer Benjamin. Para

⁶⁹ Burdach entende que essa tendência se estendeu até o fim do século XIX, especificamente até Nietzsche: “Da mesma forma, o conceito de *Homem de Renascença*, tão popular desde Burckhardt e Nietzsche, é uma máscara, tão arbitrária como equivocada”. Embora a citação de Benjamin sobre Burdach aponte a uma tendência de universalização dos conceitos em Nietzsche, não podemos ignorar o fato de que seja justamente este o principal teor da crítica nietzscheana presente em sua teoria da linguagem, especialmente e explicitamente em seu texto *Sobre a verdade e mentira no sentido extra-moral*. Dentre outras observações que contrariam a posição de Burdach, podemos ler no texto de Nietzsche que “Todo conceito nasce por igualação do não-igual” (Cf. Nietzsche, F. “Sobre verdade e mentira no sentido extra-moral”, in *Os Pensadores*, Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho, 4ª edição, São Paulo, Nova cultural, 1987, p. 34).

Meyer, a visão (*Anschauung*) subjetiva é o que determina o acesso às ideias, também contrariamente à contemplação das ideias esplanadas no “Prefácio”. Diz Benjamin: “essa visão não é a do objeto, dissolvido na ideia, mas a subjetiva, projetada na obra pelo recipiente, nisso consistindo, em última análise, a *empatia*⁷⁰ (*Einfühlung*), que R.M. Meyer considera o elemento decisivo do seu método” (BENJAMIN, 1984, p. 64). Por fim, como destaca F.A.P. Machado, “o realismo ingênuo também exclui o objeto particular, à medida que o objeto é substituído pela empatia do sujeito que nele se projeta” (F.A.P. MACHADO, 2004, p. 68). As reservas de Benjamin com relação a Burdach vão na mesma direção em que se refere a Croce, sendo apenas parcialmente que acolhe as premissas deste último. Assinalados por Benjamin como dois autores nominalistas, isto é, que não admitem a existência do universal fora da “alma” e do mundo material, mas apenas no conceito, ambos consideraram problemáticas as resoluções metodológicas até então apresentadas como os caminhos adequados para se obter a verdade. Segundo a concepção nominalista, o universal é destituído de estatuto ontológico e é restrito ao âmbito do conceito. Ele só pode ser alcançado por indução ou dedução, e é justamente esta crença que, segundo Benjamin, conduz a erros de interpretação.

No mundo das artes tais erros se tornam especialmente visíveis. Nas teorias estéticas então em voga no século XIX e início do século XX, de escopo nominalista, podemos observar uma tendência, ou mesmo uma postura procedimental, em reunir o maior número possível de obras a partir do que nelas há de semelhante ou igual. Uma estratégia, digamos, da similitude, onde se procura deixar de lado o que nela há de diferente. Diante de um conjunto de peças artísticas adota-se uma estratégia cirúrgica onde se procura destacar delas o que há de homogêneo e infere-se daí, por indução, um conceito geral desse conjunto de obras. Tudo que é extremo, diferente e heterogêneo deve ceder ao geral, ao comum, ao “mais universal”. Tudo que torna uma obra especialmente interessante de uma perspectiva particular, justamente pelo que guarda de singularidade, deve converter-se em média geral e servir de guarda-chuva para abrigar uma multiplicidade. O mesmo ocorre com o procedimento dedutivo, onde o pesquisador reúne certas obras singulares e as avalia sob algumas leis mais gerais previamente estabelecidas. A ideia é indicar uma correspondência entre algumas de suas características e aquelas leis, gerando aí, dedutivamente, um conceito capaz de suportar

⁷⁰ Ver nota 45.

um enquadramento no interior de determinado gênero. Questões como “elabora-se por uma linguagem regional?”, “foi produzida dentro de determinado período histórico?”, “se apropria de materiais semelhantes?”, etc. são colocadas e testadas diante de determinada obra até que dela se consiga negligenciar as suas singularidades. O mérito de Croce é partir de uma “rejeição da concepção da arte como produção de classes e tipos de espécies e gêneros, e também como exercício de aritmética inconsciente” (GALEFFI, 1966, p. 110). Nesse sentido, Benjamin está em pleno acordo com o filósofo italiano. No entanto, ao esquivar-se do universal em seu sentido ontológico em nome de um temor justificado em negligenciar o particular, Croce patina na mesma tendência em hipostasiar os conceitos gerais ao modo de Burdach e recai, inadvertidamente, no mesmo abandono ao singular presente nas obras individuais.

Enquanto a indução degrada as ideias em conceitos, na medida em que se abstém de ordená-las e hierarquizá-las, a dedução atinge o mesmo resultado, na medida em que as projeta num *continuum* pseudológico. O universo do pensamento filosófico não se desenvolve pela sequência ininterrupta de deduções conceituais, mas pela descrição do mundo das ideias. Essa descrição começa sempre de novo com cada ideia, como se ela fosse primordial (BENJAMIN, 1984, p. 65).

A premissa benjaminiana de que a descrição do mundo das ideias começa sempre, mais uma vez, a partir de cada ideia, convida-nos a uma compreensão do seu conceito de origem (*Ursprung*). Em alemão, *Ursprung* pode ser tomado como origem e também por procedência. O termo remete a algo como “salto originário”, na medida em que *Ur* significa originário e *Sprung* designa salto. É preciso dissociar a noção de origem da ideia de gênese [*Entstehung*], de início, de um evento criado a partir de relações lógico-causais, como que a partir da figura de algo produzido, por exemplo. Ao tratar do conceito de origem, Benjamin dimensiona, conjuntamente, o seu entendimento da história e, embora sua compreensão a este respeito ganhe matizes distintas até as *Teses sobre o conceito de história*, pode-se afirmar que o núcleo de sua elaboração permanece idêntico desde o “Prefácio”⁷¹. Neste texto enfatiza a oposição entre origem e gênese, ao passo que em sua crítica à perspectiva social-democrata do progresso exposta nas *Teses*, observamos a oposição entre origem e desenvolvimento; o “Prefácio” dedicado ao século XVII e as *Teses* ao XIX. É por meio do conceito de origem que

⁷¹ A noção de *origem* foi fundamental para Benjamin e serviu “de base a uma historiografia redigida por uma outra temporalidade que a de uma causalidade linear, exterior ao evento”. Cf. Gagnebin, Jeanne Marie, *História e narração em Walter Benjamin*, Ed. Perspectiva, São Paulo, 2004, p. 9.

Benjamin pode apresentar com mais precisão a relação que se estabelece entre fenômeno e ideia. Sua doutrina das ideias apresenta a origem como um acontecimento excepcional no tempo⁷² em que a ideia e os fenômenos se encontram. Também a história não é assimilada como desenvolvimento progressivo dos fatos, ela não é linear e não detém um estatuto teleológico.

No contexto do “Prefácio”, no parágrafo que trata especificamente embora ligeiramente sobre o conceito de origem, Benjamin retoma sua crítica ao nominalismo estético de Benedetto Croce. Problematiza o ceticismo que advém da impossibilidade de um desenvolvimento dedutivo das formas artísticas, e de sua fixação como regra para a instância crítica, para contrapô-lo ao seu procedimento contemplativo.

Na verdadeira contemplação, (...) o abandono dos processos dedutivos se associa com um permanente retorno aos fenômenos, cada vez mais abrangente e mais intenso, graças ao qual eles em nenhum momento correm o risco de permanecer meros objetos de um assombro difuso, contanto que sua exposição seja ao mesmo tempo a das ideias, pois com isso eles se salvam em sua particularidade (BENJAMIN, 1984, p. 67).

Embora Benjamin admita que para Croce não haja qualquer possibilidade de uma classificação teórica da obra de arte no nível de gêneros e espécies, ele teme por um radicalismo que lance as expressões estéticas num mutismo. De maneira geral, a classificação tradicional em termos artísticos ignora o fato de que o conhecimento intuitivo ou estético distingue-se da forma de conhecimento das ciências da natureza e matemáticas. Segundo Croce, a intuição é o que nos garante acesso direto ao mundo ou aos fenômenos, inclusive o mundo da imaginação. Substitui “a definição da arte como *expressão* pela de arte como *intuição*” (BENJAMIN, 1984, p. 67). Nesse sentido, enquanto se refere a eventos ou obras particulares, estes devem ser compreendidos em suas singularidades. Esse tipo de abordagem não se torna possível quando se trata do

⁷² Posto que a proposta de nosso trabalho não é discorrer especificamente sobre a concepção de tempo e história na obra de Benjamin, podemos dizer, por ora, que o autor opõe-se às tradicionais concepções de tempo contínuo qualificado e procura estabelecer uma concepção de história que corresponda à constatação de que „o estado de emergência é a regra”. “Benjamin substitui o presente nulificado da tradição metafísica por „um presente que não é passagem, mas que se mantém imóvel no limiar do tempo”. (...) Ao instante vazio e quantificado, ele opõe um „tempo-agora” (*Jetzt-Zeit*), entendido como suspensão messiânica do acontecer, que „reúne em uma grandiosa abreviação a história da humanidade”. Cf. especificamente sobre a concepção de Benjamin sobre a temporalidade, bem como outras concepções filosóficas sobre o tempo desenvolvidas ao longo da história ocidental, o ensaio de Agamben, G. “Tempo e história: crítica do instante e do contínuo” em *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*, Trad. de Henrique Burigo, Belo Horizonte, Editora UFMG, 2005, pgs. 122 e 123. Ver também a “Introdução” de Michel Löwy em LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio. Uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*. São Paulo, Boitempo, 2005.

conhecimento lógico, já que este opera com o conceito que se refere às leis gerais e se apresenta como universal. Segundo Benjamin, Croce admite uma progressão do nível intuitivo ao lógico, porém, alerta para o fato de que, nessa passagem, os fatos que antes eram pura expressão são convertidos em relações lógicas. De alguma maneira, insinua-se aí, na filosofia do italiano, a passagem do artista ao filósofo, do contemplador ao pensador, do intuitivo ao lógico. É daí também que nasce a ciência que, por sua vez, tem nos fatos expressivos o seu pressuposto. O alvo da crítica de Croce reside no fato de que as teorias tradicionais dos gêneros artísticos ignoram exatamente a distinção entre conhecimento intuitivo e lógico. Com isso, atropelam a ordem das coisas ao se deduzir a expressão tomando o conceito como ponto de partida e ao se buscar no fato, que ainda aguarda por substituição, as leis do fato que já foi substituído. Decorre daí mais um erro de difícil reparação histórica, na medida em que ao invés de se escrever uma história do desenvolvimento das artes particulares, escreve-se uma história do desenvolvimento dos gêneros. Ao invés de se narrar a história das obras singulares, escreve-se sobre balões vazios desvinculados em alguma medida com as obras de arte concretas.

Até aqui Benjamin alinha-se a Croce sem maiores problemas. Sua crítica à teoria dos gêneros e a proposição de uma história da arte enquanto história das obras singulares ajusta-se muito bem aos interesses da doutrina das ideias benjaminiana. Entretanto, a caracterização oferecida por Croce de uma história da arte, também entendida por ele como “classificação genética e concreta”, a partir do conceito de “desenvolvimento”, afasta-o das premissas epistemológicas de Benjamin. Ao estabelecer a classificação genética como desenvolvimento Croce cai num psicologismo, muito embora Benjamin creia que ele não se aperceba disso. A “classificação genética” ou a “história da arte como desenvolvimento” se prende a um psicologismo ou, se preferir, a uma subjetividade, pelo fato de Croce equiparar “a ideia de expressão com a de intuição, que é subjetiva” (F.A.P. MACHADO, 2001, p. 88). “Ele deixa de ver como a contemplação que ele caracteriza como classificação genética coincide, no problema da origem, com uma teoria das obras de arte, na perspectiva da doutrina das ideias” (BENJAMIN, 1984, p. 67).

Qual a importância da crítica de Croce na epistemologia de Benjamin e qual a importância da crítica ao nominalismo de Croce em um trabalho que procura responder a questão da escrita filosófica a partir da filosofia de Benjamin? Localizar e mesmo tentar responder a primeira das perguntas parece-nos útil diante da necessidade de formular uma resposta, não menos complexa, à segunda. É preciso observar que o

tópico do “Prefácio” destinado a discutir a questão da origem se inicia situando sua crítica a Croce, ou seja, a crítica funciona como um recurso ou uma ocasião estratégica, metodologicamente posta, para se chegar ao problema da origem. Portanto, respondendo à primeira questão, podemos dizer que, ao remeter a Croce, Benjamin procura demonstrar a inviabilidade de se recorrer aos sistemas de pensamento lógico-dedutivo, bem como a relações lineares causais para se chegar a uma formulação satisfatória do conceito de origem.

O termo *origem* não designa o vir-a-ser daquilo que se origina, e sim algo que emerge do vir-a-ser e da extinção. A origem se localiza no fluxo do vir-a-ser como um torvelinho, e arrasta em sua corrente o material produzido pela gênese. O originário não se encontra nunca no mundo dos fatos brutos e manifestos, e seu ritmo só se revela a uma visão dupla, que o reconhece, por um lado, como restauração e reprodução, e por outro lado, e por isso mesmo, como completo e inacabado. Em cada fenômeno de origem se determina a forma com a qual uma ideia se confronta com o mundo histórico, até que ela atinja a plenitude na totalidade de sua história (BENJAMIN, 1984, p. 68).

Origem (*Ursprung*) se apresenta como uma categoria histórica na terminologia benjaminiana. O salto originário, a origem, é um salto do vir-a-ser, do seu fluxo, do seu declínio para dentro do ser. Origem é interrupção, suspensão momentânea do vir-a-ser e é nessa suspensão que a ideia se perfaz, numa espécie de acolhimento dos fenômenos que se cristalizam na ideia e que ali perduram como acontecimento originário. Nesse sentido, a ideia é atemporal, apesar de insurgir do vir-a-ser, da temporalidade, e permanece inalterada do tempo histórico e cronológico, embora encontre aí o seu acabamento. Como bem lembra F.A.P. Machado, a origem é definida por Benjamin nos termos aristotélicos da enteléquia:

Com o conceito de enteléquia, que literalmente significa “estar ou ser em completude”, Benjamin acentua o caráter durável de uma forma no meio do fluxo dos fenômenos, a princípio amorfo. Essa forma não tem com os fenômenos nenhuma relação fechada de necessidade, seu completamento ou totalização é-lhe anterior, não sendo, portanto, desde o princípio garantida (F.A.P. MACHADO, 2001, p. 90).

Seguindo a argumentação do autor, por não pertencer ao mundo fenomênico, o originário não se deixa reconhecer de imediato.

O originário não se encontra nunca no mundo dos fatos brutos e manifestos, e seu ritmo só se revela a uma visão dupla, que o reconhece, por um lado, como

restauração e reprodução, e por outro lado, e por isso mesmo, como completo e inacabado em cada fenômeno de origem se determina a forma com a qual uma ideia se confronta com o mundo histórico, até que ela atinja a plenitude na totalidade de sua história (BENJAMIN, 1984, p. 68).

Daí decorre o fato de que o originário se liga aos fatos brutos apenas de maneira alusiva ao passado desses fatos, sua pré-história como restauração, e ao seu futuro, sua pós-história como incompletude. Benjamin arremata aqui a sua crítica epistemológica ao demonstrar que é dessa tensão que “a história fatural cristaliza-se no originário” (F.A.P. MACHADO, 2001, p. 90), isto é, sublinha na sua crítica a correspondência desta cristalização à necessidade de dar conta da relação entre os fenômenos e as ideias. Lembremos que os fenômenos precisam ser retirados de seu contexto para serem salvos nas ideias e que as ideias precisam ser cercadas pelos fenômenos para poderem ser expostas. Segundo Benjamin, a exposição de uma ideia nunca pode ser bem sucedida enquanto o ciclo dos extremos nela possível não for virtualmente percorrido. Virtualmente porque aquilo que é abarcado pela ideia de origem tem na história apenas um conteúdo, e não um evento qualquer que possa afetá-lo. Nesse sentido, deve-se compreender que sua história é interna, finita e liga-se ao essencial, onde sua pré e pós-história são cognoscíveis. Para Benjamin, a pré e pós-história das essências testemunham que elas foram salvas no âmbito das ideias e não podem ser assimiladas como história pura, mas sim como “história natural” (*Naturgeschichte*).

Ao aludir à concepção de uma história natural, Benjamin dispõe o conceito de origem como categoria histórica. A principal característica da história natural é que ela é uma descrição simples e não pode ser lida como mera explicação cronológica. Uma vez reunida no recinto das ideias, a vida das obras e formas, livre da vida ordinária dos homens, é uma “vida natural”.

Uma vez observado esse Ser redimido na ideia, a presença da história natural inautêntica – pré e pós-história – permanece virtual. Ela não é mais pragmaticamente eficaz, mas precisa ser lida como história natural, em sua condição perfeita e estática, na essência. Com isso, redefini-se, no antigo sentido, a tendência de toda conceptualização filosófica: observar o vir-a-ser dos fenômenos em seu Ser. Porque o conceito de Ser da ciência filosófica não se satisfaz com o fenômeno, mas somente com a absorção de toda a sua história. O aprofundamento das perspectivas históricas em investigações desse tipo, seja tomando como objeto o passado, seja o futuro, não conhece limites. Ele fornece à ideia a visão da totalidade (BENJAMIN, 1984, p. 69).

Como bem observa Jeanne Marrie Gagnebin, a concepção benjaminiana de história natural recupera a noção clássica de *historia naturalis*. Ela nos remete ao termo grego de história como relato, relatório, notícia, pesquisa e tem muito mais a ver com a atividade descritiva e contemplativa da realidade, livre da imodesta pretensão de explicá-la. Suas referências no mundo greco-latino podem ser encontradas em autores como Heródoto e Suetônio. Basicamente, essa perspectiva do historiador como historiador de uma história natural confronta-se diretamente à figura do historiador moderno que procura estabelecer um vínculo dos fatos a partir de uma relação causal entre os acontecimentos passados⁷³. Para Benjamin, a história consiste na prática, coleta e exposição dos elementos que “não são submetidos aos imperativos de um encadeamento lógico exterior, mas são apresentados em sua unicidade e na sua excentricidade como as peças de um museu” (GAGNEBIN, 2004, p.10). Uma formulação possível a este respeito é a de que a história natural consiste na descrição, na historicidade da origem e, enquanto tal, desobrigada da suposta condição de ter que dar conta do encadeamento dos fatos na linearidade do tempo, permite-se se fazer por saltos, descontínua, comprometida exclusivamente com a dialética que se cristaliza na origem. É interessante notar que o significado de história natural em Benjamin não exclui as tradicionais ciências da natureza. A botânica e a paleontologia – na medida em que recolhem e descrevem os objetos – bem como o uso da expressão “história natural” para designar as coleções de museus, por exemplo, são também história natural na exata medida prevista pela doutrina das ideias benjaminiana.

Nesse sentido, a tarefa do pesquisador constitui-se em descobrir no mundo fatural aqueles fatos (fenômenos extremos), que, como um fóssil, testemunhariam um outro tempo (outra ordem). O pesquisador deve então contemplá-los e descrevê-los em suas diferentes camadas até que ele apresentem a sua origem (ideia) (F.A.P. MACHADO, 2001, p. 92).

Ao realizar este empreendimento, ele, o pesquisador, desloca os “cacos da história” do seu ambiente “natural” – consumando a dissolução crítica – e salva-os no museu, onde eles aparentemente não têm mais qualquer utilidade e são expostos ao lado de outros exemplares numa configuração descontínua como um mosaico. Dos vitrais das artes medievais, para as ciências naturais, a imagem do mosaico surge então na filosofia de Benjamin como a imagem da história, feita de cacos, sob os escombros descontínuos

⁷³ Para Benjamin, Fustel de Coulanges é a representação típica do historiador moderno.

dos fenômenos emoldurados na rigidez das ideias. Por fim, a filosofia se apresenta na obra de Benjamin como ciência da origem e a escrita filosófica estilhaçada, enquanto exposição, como a sua mais bem acabada expressão.

Com isso, cremos ter conseguido condições mínimas para responder a segunda questão colocada anteriormente, a lembrar, qual a importância da crítica ao nominalismo de Croce em um trabalho que procura responder a questão da escrita filosófica? A maneira como Benjamin se vale criticamente do nominalismo de Croce nos coloca, estrategicamente, diante da noção de origem (*Ursprung*) e a esta, compreendida como uma categoria que invoca a ideia de uma história natural, sobrepõem-se as imagens de cacos da história e do mosaico. Devidamente perfiladas, tais noções parecem-nos oferecer-se como indícios da compreensão da escrita filosófica tal como Benjamin a persegue. Daí a importância em traçar a distinção entre o conhecimento e a exposição da verdade diante do preponderante papel da linguagem e a escrita.

Recapitulando um pouco do que já foi dito no capítulo anterior, para Benjamin, a filosofia moderna negligenciou o aspecto linguístico do pensamento e apegou-se ao fato de que seria possível uma demonstração da verdade por meio de números e fórmulas. No entanto, para o autor, não é possível separar linguagem e pensamento e é precisamente essa constatação que o faz abrir mão da ideia da filosofia como sistema, pois uma reflexão sobre a linguagem nos leva a questionar os fundamentos e limites últimos que constituem a própria ideia de sistema, em última instância também linguagem. Dito de outra forma, e talvez de maneira recorrente, *pensamento é linguagem*. Por decorrência desta premissa é ainda necessário delinear aqui com maior clareza a distinção entre conhecimento e exposição da verdade relacionando-os diretamente a questão da linguagem e da escrita. Como já dito, o conhecimento tem origem no ideal científico e se orienta por princípios lógicos e matemáticos e deve, segundo a orientação do pensamento de origem cartesiana, servir como norte à filosofia, na medida em que é capaz de “depurar” os problemas próprios da exposição filosófica marcada pela franca intrinsecabilidade entre pensamento e linguagem. O conhecimento tem por ideal cindir este elo por meio dos símbolos mais adequados, isto é, por meio de números e fórmulas, para se obter daí uma demonstração neutra e pura. Longe de se desenvolver por meio das hesitações e das cesuras próprias da exposição filosófica, o conhecimento visa um acesso direto que postula abolir a distância entre razão e sua

formulação, onde a escrita praticamente não exerce nenhum papel. Resta saber em que medida isto é possível.

O que parece haver de incômodo a Benjamin não é tanto a existência do modelo do conhecimento, mas sua pretensão imodesta de querer dar conta da totalidade da verdade. O conhecimento pode ser útil para certas áreas da ciência cujos domínios dedutivos e conclusivos sejam fundamentais, mas daí a querer torná-los regra geral à filosofia e pôr de lado outras formas do pensar lá se vai alguma distância. Lembremos mais uma vez que Benjamin afirma que a “doutrina filosófica assenta na codificação histórica”, isto é, ela se dá em línguas forjadas historicamente e, portanto, ela não se dá de forma a-histórica no interior de uma codificação que ignora a linguagem vernacular. A exposição não é transcendente, mas imanente e a filosofia pertence a uma tradição histórica e linguisticamente constituída, o que nos faz remontar à clássica pergunta da tradição filosófica, a saber, a questão do para que ela serve, qual a sua função. Para Benjamin, a filosofia consiste “na sempre renovada tentativa de nomear a essência histórica e linguística do pensamento, uma tentativa de auto-mediação pelas línguas, auto-reflexão que se opõe, portanto, à pretensão de perenidade e de autonomia do sistema” (GAGNEBIN, 1999, p. 85). De função exaustiva e de natureza sempre inacabada, este estado de inacabamento da escrita filosófica nunca é, portanto, uma escolha deliberada, mas a sua própria condição, o que garante uma permanente reinserção do discurso filosófico na esfera da cultura, e, ao mesmo tempo, uma limitada capacidade de alcance dos grandes sistemas legados pela tradição. Se o pensamento se dá *com* ou *como* a própria linguagem, não compete a língua sair dela mesma, o que constituiria uma incongruência; não há também um duplo que diz sobre, assim como não é possível à linguagem estender uma cadeia dedutiva de dados ao ponto de atingir a sua completude, seu encontro com a verdade, conforme nos faz crer as tentativas do conhecimento. Como desvio e dotada de um método indireto, a escrita filosófica apenas resvala a verdade e entrega a impossibilidade de se alcançar aquilo que fora historicamente pretendido pela filosofia: se apropriar, conter, possuir a verdade. A escrita filosófica escreve sobre o que não se deixa entrever facilmente e ao mesmo fundamenta o gesto da escritura. “Margeia” o que não é possível dizer e limita-se grandiosamente a isto, certamente o seu paradoxo mais glorioso.

Mas a verdade, como já dissemos, é não-intencional e, segundo Benjamin, o ser do nome encontra correspondência nessa não-intencionalidade. A linguagem, soberana desde os escritos juvenis, retorna em seu pensamento como chave diante de qualquer

tentativa de aproximação da verdade. No “Prefácio”, retoma as premissas sobre a linguagem impressas nos textos sobre a linguagem geral e sobre a tarefa do tradutor, e recorre ao primeiro livro do *Gênesis* e a linguagem nomeadora de Adão numa oposição crítica à forma instrumentalizada da linguagem como mera transmissão de informações. Para o autor, o nome não pertence ao mundo fenomênico e é o único ser que se corresponde com a estrutura não-intencional da verdade, chegando a definir a presença das ideias, o que o leva a uma conclusão de que “cada verdade tem a sua morada, o seu palácio natural na linguagem” (BENJAMIN, 2011, p. 35). Nesse contexto do “Prefácio”, surge então uma nova distinção entre conhecimento e verdade, dessa vez no âmbito da linguagem, e que tem dois lados: um originário e outro profano. A ideia enquanto ser linguístico é nome, enquanto ainda for instância nomeadora originária; a palavra degradada no seu uso instrumental serve aos propósitos do conhecimento. A nomeação é originária, dada por Adão, e refere-se imediatamente às coisas mesmas. A Queda judaica apresentada pela tradição teológica configura o afastamento progressivo dessa capacidade de nomear, privando o homem do conhecimento objetivo e enredando-o nas interpolações subjetivas do conhecimento dedutivo e especulativo. Neste contexto, cabe ainda à filosofia a tarefa de redescobrir na linguagem profana sua função nomeadora por meio de uma lembrança que resgate a percepção originária. As pegadas dessa percepção devem ser buscadas por meio da contemplação filosófica na própria linguagem ordinária, em seu burburinho da linguagem vulgar que se mostra como instrumento de comunicação.

As especulações de Benjamin em torno dos nomes nos fornecem uma chave para entender o interesse de Benjamin pelas vanguardas europeias de sua época, a exemplo do surrealismo, o dadaísmo, o cinema, a literatura de Proust, Kafka e, um pouco antes, de Mallarmé, pois estas operam, a um só tempo, com a cesura e as descontinuidades, que ele vê como chance de cortejo à verdade, e acolhem a linguagem ordinária como pista residual para acesso à língua de Adão. Este duplo movimento, de fundamental importância na construção da filosofia de Benjamin, termina por aproximar o seu pensamento muito mais de uma construção poética do que científica. Muitos dos autores ligados a Benjamin, em alguma medida, viram na expressão fragmentada a forma de escrita filosófica que parece melhor convir nesta direção. Antes de irmos diretamente a esse tópico no terceiro capítulo de nosso trabalho, vejamos a questão da escrita filosófica associada à noção de alegoria, tópico a ser desenvolvido ainda na esteira do livro sobre o drama barroco alemão.

2.3 Alegoria e escrita

Em muitos casos, recorrer à etimologia de certas palavras pode ser insuficiente quando precisamos vir em socorro de determinados significados que elas encerram. Mas é comum também verificarmos nesse recurso o encontro de alguns vestígios históricos que as palavras transportam, sem que com isso possamos nos cercar de qualquer garantia do que eventualmente encontramos. No caso da palavra “alegoria” não é diferente. Etimologicamente, ela deriva do composto grego *allos* (outro) e *agoreuein*, que significa falar na ágora, *allegoría*. Algo como falar com o outro, sobre outro, no lugar do outro. Na definição de Cantinho, podemos ler:

Assim, é usada uma linguagem pública, acessível a todos. Falar alegoricamente, e a sua definição clássica deve-se a Quintiliano, significa remeter sempre para outro nível de significação, dizer uma coisa para significar outra, o que imediatamente nos remete para a sua natureza intrinsecamente dialética (CANTINHO, 2015, p. 76).

Inspirada em um título de uma obra de Blanchot, Gagnebin qualificou a alegoria como a “escrita do desastre”. Ao passo que Rochlitz a caracterizou nos seguintes termos: “a alegoria „exprime“ absolutamente, tão precisamente quanto a escrita tem valor expressivo para o grafólogo, mas sua expressão é universal e possui uma significação estética” (ROCHLITZ, 2003, p. 139).

Em *Trauerspiel*, lemos a alegoria como uma chave para a compreensão do *Trauerspiel*, mas muito mais do que isso, ela se insere como uma categoria estética que pode nos descortinar as linhas gerais de sua contemporaneidade artística e mesmo uma sensibilidade de uma época. Em seu texto, Benjamin polemiza contra o que considera se tratar de conceituações equivocadas sobre o símbolo e procura evidenciar como o conceito de alegoria se apresenta muito mais eficiente diante dos esforços de compreensão estética contemporânea e, como procuraremos demonstrar, de uma compreensão da escrita filosófica. A seção dedicada à alegoria articula um feroz ataque à distorção da estética romântica:

Por mais de cem anos a filosofia da arte tem sido dominada por um usurpador, que procurou o poder durante o caos provocado pelo romantismo. A busca, pelos estetas românticos, de um saber absoluto, brilhante e, em última instância inconsequente, conferiu direito de cidadania, nos mais simples debates sobre a filosofia da arte, a um conceito de símbolo que exceto no nome nada tem em comum com o conceito autêntico (BENJAMIN, 1984, p. 181).

Uma espécie de boato sobre o símbolo teria se consolidado na estética contemporânea, um boato cuja paternidade pode-se atribuir a certa inconsequência dos autores do romantismo alemão, e que agora, acredita Benjamin, pede reparo. Reparo que apenas se feito torna capaz a reformulação do conceito de alegoria em novos e adequados termos. Neste empreendimento, Benjamin procura desvincular a ideia de que a alegoria deriva do símbolo, definir a alegoria autonomamente e, por fim, apresentar a alegoria como categoria fundamental diante da compreensão dos fenômenos estéticos, já que o símbolo tem se mostrado improdutivo diante desta tarefa.

O autêntico conceito do símbolo é identificado por Benjamin na esfera da teologia, enquanto seu conceito, digamos, inautêntico contribui apenas para pesquisas superficiais das investigações artísticas. O princípio desta concepção inautêntica tende a legitimar uma crítica impotente porque, incapaz de rigor dialético, “perde de vista o conteúdo, na análise formal, e a forma, na estética do conteúdo” (BENJAMIN, 1984, p. 182). Fundamentalmente, isso ocorre quando a manifestação de uma ideia numa obra de arte é tomada como símbolo. Supõe-se aí uma cisão entre forma e conteúdo e é esta cisão que determina o entendimento da obra de arte como expressão de uma ideia. Assim tomada, a obra é vista como pura forma e a sua manifestação/aparição/expressão o conteúdo, a arte propriamente dita. É essa manifestação que é tomada como símbolo e alçada a um patamar superior como sendo a própria vida. A indissociabilidade entre o sensível e o supra-sensível se fratura na dualidade essência/manifestação-expressão. Benjamin sugere que a devida correção desta noção inautêntica do símbolo implica no acolhimento do „paradoxo do símbolo teológico“, a unidade do elemento sensível e supra-sensível na obra, pois é lá, na teologia, que Benjamin procura apresentar uma concepção autêntica do símbolo e assim restaurar, no campo da estética, o símbolo autêntico e também a alegoria. Para Benjamin, o uso inautêntico do conceito de símbolo deveu-se a uma “extravagância hostil à vida” (BENJAMIN, 1984, p. 182) que, em grande medida, antecipa as dificuldades da moderna crítica de arte.

A estética clássica deturpou o conceito de símbolo, mas também o de alegoria. O alegórico surgiu aí como um negativo do simbólico, uma articulação especulativa a serviço do real. Isso significa dizer que o século XVIII ignorou a expressão alegórica original de tal modo que tudo o que se pode ler a este respeito naquele período parece, aos olhos de Benjamin, desprovido de valor, ao menos que se tome esta produção com o intuito de demonstrar a sua insipiência e a profundidade da oposição aí instaurada. Notadamente, é em Goethe que podemos identificar um paradigma das afirmações de Benjamin sobre o símbolo e a alegoria no classicismo. Em *Sobre os objetos das artes figurativas*, de 1797, podemos ler:

Os objetos serão determinados por um sentimento profundo, que, quando é puro e natural, coincide com os melhores e mais elevados objetos e os tornará, no limite, simbólicos. Os objetos assim representados parecem existir por si mesmos apenas e são, porém, significativos no mais profundo de si mesmos, e isso por causa do ideal, que sempre carrega consigo uma generalidade. Se o simbólico indica ainda outra coisa além da representação, será sempre de maneira indireta. [...] Agora, há também obras de arte que brilham pela razão, a tirada espirituosa, a galanteria, e classificamos também aí todas obras alegóricas; *é delas que menos esperar o bom, pois destroem igualmente o interesse pela própria representação* e encerram, por assim dizer, o espírito em si mesmo e retiram de seu olhar o que é verdadeiramente representado. Distingue-se o alegórico do simbólico por esse designar indiretamente; aquele, diretamente (1797; JA 33, p. 94 em TODOROV, 2014, p. 316 e 317) [Grifo nosso].

Segundo Todorov, em seu *Teorias do símbolo*, Goethe formula aí, pela primeira vez na história, a oposição entre o simbólico e o alegórico, ao mesmo tempo em que desqualifica o último em nome do primeiro. Para o autor búlgaro, ambos permitem representar ou designar e nos dois casos, segundo o entendimento de Goethe, pode-se falar em espécies de signos. De acordo com o que estipula o poeta alemão, a diferença entre os dois, na descrição de Todorov, se dá basicamente em quatro níveis:

Na alegoria, a face significante ser atravessada instantaneamente, com vistas ao conhecimento do que é significado; ao passo que no símbolo, ela conserva o seu próprio valor, sua opacidade. A alegoria é transitiva; o símbolo intransitivo [...]. O símbolo dirige-se à percepção (e à inteligência); a alegoria, na realidade, só à inteligência.

A alegoria significa diretamente [...]. O símbolo só significa indiretamente, de maneira secundária [...]. O símbolo representa e (eventualmente) designa; a alegoria designa, mas não representa mais.

Uma terceira diferença [...] diz respeito à natureza da relação significante. No caso do símbolo, ela tem um caráter muito preciso: é uma passagem do particular (o objeto) ao geral (e ao ideal); ou seja, a significação simbólica, para

Goethe, é necessariamente da espécie do exemplo: ou seja, um caso particular através do qual (mas não no lugar do qual) vemos, de certo modo por transparência, a lei geral de que ele é emanção. O simbólico é o exemplar, o típico, o que permite ser considerado como a manifestação de uma lei geral. Uma quarta e última diferença reside no modo de percepção. No caso do símbolo há como uma surpresa devida a uma ilusão: julgava-se que a coisa existisse simplesmente por si mesma, mas depois se descobre que ela também tem um sentido (secundário). Quanto à alegoria, Goethe insiste no parentesco com outras manifestações da razão (o espírito, a galanteria). A oposição não é realmente articulada e, no entanto, a percebemos bem próxima: a razão é senhora aqui, mas não lá (TODOROV, 2014, p. 319 e 320).

Para Todorov, ecoando as palavras do próprio Benjamin, ainda não é nas palavras de Goethe que encontramos um entendimento mais preciso do que se acha na base da alegoria. Fundamentalmente, é preciso reconhecer o que diz Carlos Eduardo Jordão Machado ao nos lembrar que, em Benjamin, a forma alegórica e simbólica “se equivalem historicamente, não no sentido da indiferença e da fragmentação, mas enquanto concretos índices históricos” (C.E.J. MACHADO, 2016, p. 43).

Em Schopenhauer, Benjamin percebe a mais próxima descrição da natureza alegórica, a de que ela “não é frívola técnica de ilustração por imagens, mas expressão, [...] como a escrita” (BENJAMIN, 1984, p. 184). É por uma via negativa que Schopenhauer chega a esta descrição. Ele compreende a alegoria como expressão de um conceito, o que considera condenável em arte, que, segundo diz, é expressão de ideia, “uma diversão frívola que consiste em construir uma imagem que sirva também como inscrição, à guisa de hieróglifo” (BENJAMIN, 1984, 184). Segundo Benjamin, embora Schopenhauer tenha o mérito de ter se aproximado do verdadeiro valor da alegoria, ele ainda a entende, como a maioria dos autores, na esteira da convenção entre imagem ilustrativa e significação. O preconceito classicista encobriu a ideia de alegoria como forma de expressão em favor de sua leitura como modo de ilustração – lugar donde Schopenhauer não pôde escapar. Daí a expressão alegórica ser descartada do mapa classicista no âmbito da arte. A preocupação de Benjamin é constatar a persistência da concepção clássica vigente, via romantismo, na contemporaneidade. Empenha-se então em formular uma concepção alegórica como forma de expressão, tal como a linguagem e a escrita. De saída, uma dificuldade se apresenta: também a escrita é, em grande medida, entendida como sistema de signos. Segundo Kátia Muricy, “Benjamin quer confirmar, no âmbito da filosofia da arte, as suas intuições no campo da linguagem e da escrita sobre a relação indissolúvel entre o sensível e o supra-sensível ou, nos termos do

“Prefácio”, entre fenômenos e ideias (MURICY, 1998, p. 163). Essas palavras indicam ao menos dois aspectos relevantes: de um lado, a autora aponta à ideia de que a expressão é imediata e necessária e, por outro, exclui a ideia da alegoria como ilustração, na medida em que esta supõe uma correlação entre essência, de um lado, e sua manifestação de outro. Conforme indica Muricy, tal binômio é enquadrado na mesma moldura da unicidade, tal como Benjamin fizera nos termos de sua crítica epistemológica e da linguagem.

A conceituação valorativa do símbolo como expressão de uma ideia relegou a alegoria a um patamar inferior. A crítica que operou com esse tipo de definição parte do pressuposto de que forma e conteúdo estão cindidos, assim como o sensível e o supra-sensível. Segundo Benjamin, há um predomínio do âmbito do símbolo sobre o alegórico e o barroco na filologia contemporânea. Porém, embora o alegórico ainda se dê na perspectiva do signo, importantes contribuições teóricas sobre o simbolismo se mostram de grande importância para o alegórico. É o caso da pertinência da pesquisa de F. Creuzer [1771-1858], citado por Benjamin a partir do seu *Mythologie*, que define a essência do símbolo, cuja hierarquia em relação à alegoria é mantida, como o “momentâneo, o total e o insondável quanto à origem, e o necessário” (BENJAMIN, 1984, p. 185). Creuzer associa o momentâneo à concisão como propriedade do símbolo, onde a aparição se assemelha à de um relâmpago, tamanha a sua força de iluminação, mobilização e laconismo. Lembra-nos ainda o seu uso pelos antigos em momentos de grande tensão, onde a espera pelos sinais divinos eram precedidos pela chegada do símbolo.

Creuzer partilha com os classicistas a ideia de que o símbolo artístico está em um plano mais elevado em relação aos símbolos religiosos e místicos. Winckelman [1717-1768], por meio de sua veneração da escultura grega, teria exercido uma influência decisiva sobre Creuzer nesse sentido. Para Winckelman, a ânsia pela expressão do inefável domina o símbolo místico a ponto de pôr a própria existência da forma terrena sob ameaça e, conseqüentemente, a própria forma simbólica. No símbolo plástico, por sua vez, os impulsos estão contidos, não há excesso e desmedida, apenas harmonia entre essência e forma. O cume dessa harmonização é vista por Creuzer no equilíbrio das formas da escultura grega e sua prevalência apolínea, como diria o jovem Nietzsche. A alegoria, por sua vez, é definida por Creuzer como

[...] um conceito geral ou uma ideia, que dela [da alegoria] permanece distinta; [já o símbolo] é a ideia em sua forma sensível, corpórea. No caso da alegoria, há um processo de substituição... No caso do símbolo, o conceito baixa no mundo físico, e pode ser visto, na imagem, em si mesmo, e de forma imediata (BENJAMIN, 1984, p. 186 e 187).

É importante destacar que para Creuzer a distinção entre as categorias de símbolo e alegoria são de fundamental importância na sua construção dedicada à mitologia dos povos antigos. Segundo Todorov, “Creuzer participa de modo muito ativo da revalorização do mito e do estabelecimento da dicotomia signo-símbolo, logos-mythos; chega a falar, em outro livro, do Oriente como de um „mundo simbólico“ e do Ocidente como de um „mundo silogístico“” (TODOROV, 2014, p. 341). É este aspecto de sua teoria que relaciona mito e alegoria que desperta particular interesse em Benjamin. Não é que Creuzer valorize a alegoria, mas as suas indicações do símbolo como relâmpago, como „totalidade momentânea“ lhe interessam de perto em sua própria teoria da alegoria. “A alegoria é sucessiva, o símbolo é simultâneo” (TODOROV, 2014, p. 343). Na alegoria, Creuzer acredita haver uma “progressão, uma sequência de momentos. Daí porque a alegoria, mas não o símbolo, compreende em si o mito... cuja essência se exprime mais perfeitamente na progressão do poema épico” (BENJAMIN, 1984, p. 187). Os termos da filosofia da arte de Creuzer estipula a expressão da essência simbólica na escultura e a alegoria no poema épico. Nesse sentido, a alegoria é abordada, nas palavras de Muricy, como “desenvolvimento do mito, como tempo segmentado, como voz ou escrita. Elementos decisivos para a construção da ideia de alegoria em Benjamin” (MURICY, 1998, p. 165).

Outro autor relevante no contexto da argumentação benjaminiana é J.V. Görres [1776-1848], cuja definição do símbolo o designa como “signo das ideias” e a alegoria

[...] como uma cópia dessas ideias – em constante progressão, acompanhando o fluxo do tempo, dramaticamente móvel, torrencial. Símbolo e alegoria estão entre si como o grande, forte e silencioso mundo natural das montanhas e das plantas está para a história humana, viva e em contínuo desenvolvimento (BENJAMIN, 1984, p. 187).

Benjamin vê no conflito entre a posição de Görres (que acentua na figura simbólica sua dimensão natural) e a de Creuzer (que enfatiza o aspecto momentâneo do símbolo) o encaminhamento para a “verdadeira solução” em torno da questão da alegoria. A

solução operada por Benjamin é de natureza dialética e passa, decisivamente, pela categoria de tempo que os pensadores da época romântica introduziram no âmbito da semiótica:

Ao passo que no símbolo, com a transfiguração do declínio, o rosto metaforizado da natureza se revela fugazmente à luz da salvação, a alegoria mostra ao observador a *facies hippocratica* da história como protopaisagem petrificada. A história em tudo o que nela desde o início é prematuro, sofrido e malogrado, se exprime num rosto – não, numa caveira. E porque não existe, nela, nenhuma liberdade simbólica de expressão, nenhuma harmonia clássica da forma, em suma, nada de humano, essa figura, de todas a mais sujeita à natureza, exprime, não somente a existência humana em geral, mas, de modo altamente expressivo, e sob a forma de um enigma, a história biográfica de um indivíduo. Nisso consiste o cerne da visão alegórica: a exposição barroca, mundana, da história como história mundial do sofrimento, significativa apenas nos episódios do declínio (BENJAMIN, 1984, p. 188).

Benjamin relaciona essa perspectiva histórica com o mito. Para ele, quanto mais significamos, mais nos sujeitamos à morte. Nessa passagem, indica sua percepção da natureza como alegórica, já que sujeita à morte, o que o leva a afirmar que o domínio da alegoria resulta de uma combinação entre natureza e história.

Em Karl Giehlow [1863-1913], historiador da arte especialista em estudos sobre Albrecht Dürer, Benjamin identifica elementos relevantes para sua teoria. Giehlow teria dedicado a vida a explicar a gênese da expressão alegórica e só a partir dele tornou-se possível identificar historicamente a diferença entre o conceito de alegoria do século XVI e o medieval, momento em que ela vai se tornando mais emblemática. Para Benjamin, a obra de Giehlow abriu caminho para a possibilidade de exame histórico-filosófico da alegoria. Ainda segundo o autor, foi este alegorista que “descobriu o impulso para seu desenvolvimento no esforço dos eruditos humanistas para decifrar os hieróglifos” (BENJAMIN, 1984, p. 190). Estes humanistas, continua Benjamin, teriam derivado a metodologia de suas pesquisas a partir de um “corpus pseudo-epigráfico”, datado entre os fins do século II e o século IV, de provável autoria de Horapollon (autor de discutida origem, tida como grega ou latina). Essa obra se preocupava com os hieróglifos simbólicos ou enigmáticos, “pictogramas dissociados de qualquer contexto fonético, tais como eram apresentados aos hierogramatas, num processo de ensinamento religioso, como último degrau de uma filosofia mística da natureza” (BENJAMIN, 1984, p. 190). Hermética em sua essência, a suposta obra de

Horapollon gerou uma série de interpretações que originou uma nova escrita: “as iconologias, que não somente elaboravam as frases dessa escrita, traduzindo sentenças inteiras „palavra por palavra, por meio de sinais específicos“, mas não raro constituíam verdadeiros dicionários” (BENJAMIN, 1984, p.191). A teoria de Giehlow é convertida, portanto, em material para a própria crítica de Benjamin sobre o significado alegórico.

A análise de benjaminiana avança sobre a renascença e sua tendência em relação ao que se entendeu na época como “espírito crítico” e “ginástica do pensamento”. Nesta tendência, verifica-se o gosto pela literatura de anagramas, acrósticos e rebus – imagens de objetos que substituem as letras. Alberti [1404-1472] teria sido um dos pioneiros no elogio dos pictogramas dissociados de qualquer contexto fonético em nome do suposto valor hierático que eles encarnavam. Valoriza algo como uma espécie de “teologia natural da escrita” e traça um paralelo entre a escrita alfabética e os sinais egípcios, onde a primeira padece por ser conhecida apenas em seu tempo, ao passo que o sistema dos egípcios atravessa os tempos ao representar “Deus por meio de um olho, a natureza por meio de um abutre, o tempo por meio de um círculo, a paz por meio de um boi” (BENJAMIN, 1984, p.191). Também Marcillius [1433-1499] elogia os sacerdotes egípcios por terem visto nos hieróglifos a reprodução do pensamento divino “como forma simples e imutável das próprias coisas” (BENJAMIN, 1984, p. 191).

Com vistas à elucidação do Trauerspiel, Benjamin discute as antinomias do alegórico. Segundo ele, há uma desvalorização e exaltação da alegoria no mundo profano, onde cada pessoa, coisa ou relação pode significar qualquer outra coisa que não elas mesmas. Nesse mundo o pormenor não tem importância, ao mesmo tempo em que detém enorme poder de significação “que os eleva a um plano mais alto e que mesmo os santifica” (BENJAMIN, 1984, p. 197). Na alegoria reside uma dialética que permite a convivência da convenção e da expressão, na mesma medida em que ambas se antagonizam. Ao se referir à alegoria do século XVII, salienta que

A doutrina barroca compreendia a história em geral como uma sucessão de eventos criados, a alegoria em particular, embora uma convenção como qualquer escrita, era vista como criada, da mesma forma que a escrita sagrada. A alegoria do século XVII não é convenção da expressão, mas expressão da convenção. Por isso era a expressão da autoridade, secreta em vista de sua origem, pública em vista de sua esfera de validade (BENJAMIN, 1984, p. 197).

As antinomias se mantêm também no seu conflito entre a técnica fria e automática e a expressão eruptiva do chamado „alegorês“. Mais uma vez, Benjamin oferece uma solução dialética, dessa vez, imanente à própria essência da escrita. Para ele, embora seja possível um uso mais livre e vivo da linguagem sagrada, o mesmo não ocorre com a sua expressão escrita, que é justamente o que a alegoria pretende ser. Não é possível dissociar a santidade da escrita de sua codificação austera porque a escrita sagrada aspira a imutabilidade, pretende-se eterna. A escrita alfabética, enquanto mera combinação de sinais gráficos, se esbarra na dificuldade de tornar-se minimamente próxima da escrita sagrada e se vê impelida a complexos gráficos de outra natureza; em outras palavras, a tornar-se hieróglifos. É o que Benjamin identificou no barroco:

Externamente e estilisticamente – na contundência das formas tipográficas como no exagero da metáforas – a palavra escrita tende a expressão visual. Não se pode conceber nenhum contraste mais flagrante com o símbolo artístico, o símbolo plástico, a imagem da totalidade orgânica, que esse fragmento que constitui a escrita visual do alegórico (BENJAMIN, 1984, p. 197 e 198).

Nessa passagem, Benjamin demarca, com clareza, o símbolo em sua plasticidade como imagem de uma totalidade, ao passo que a alegoria se mostra como visual, como imagem na escrita em fragmento. Para Benjamin, o romantismo e o barroco se ocuparam menos em corrigir o classicismo e mais de corrigir a própria arte. No entanto, em nome do infinito⁷⁴, o romantismo investiu criticamente na força da obra de arte acabada, ao passo que o barroco, na figura do alegorista, estilhaça as coisas e obras no que Benjamin chama de uma “escrita apaixonante”. De que se trata afinal essa escrita? Palavras como fragmento, estilhaço, cacos e torsos são como que palavras de ordem não somente na crítica estética de Benjamin, mas em toda a sua filosofia. Não à toa, é a leitura anti-clássica da descrição do “Torso de Hércules no Belvedere de Roma”, de Winckelmann, que é citada quando se refere à escrita apaixonante do alegorista. Segundo Benjamin, a análise de Winckelmann se dá em “pedaço em pedaço, membro por membro” (BENJAMIN, 1984, p. 198), o que coincide com o seu objeto, o “Torso

⁷⁴ Ao refletir sobre o conceito de crítica de arte no romantismo alemão, Benjamin afirma: “Todo conhecimento crítico de uma conformação, enquanto reflexão nela, não é outra coisa senão um grau de consciência mais elevado da mesma, gerado espontaneamente. Esta intensificação da consciência na crítica é, a princípio, infinita; a crítica é, então, o médium no qual a limitação da obra singular liga-se metodicamente à infinitude da arte e, finalmente, é transportada para ela, pois a arte é [...] infinita enquanto medium-de-reflexão” (BENJAMIN, 2002, p. 74).

de Belvedere”⁷⁵, e, por consequência, com o espírito alegórico, já que “na esfera da intenção alegórica, a imagem é fragmento, runa” (BENJAMIN, 1984, p. 198). Benjamin entende que a própria essência do espírito classicista o impede de perceber o que na *physis* há de

Heterônimo e incompleto e despedaçado. [Entretanto,] são justamente essas características ocultas sob sua forma extravagante que a alegoria barroca proclama, com sua ênfase até então desconhecida. Uma profunda intuição do caráter problemático da arte (...) abala o estatuto exaltado que lhe fora atribuído na Renascença (BENJAMIN, 1984, p. 198).

Mas é a citação a seguir que nos parece oferecer, de forma cristalizada, o entendimento de Benjamin sobre o alegórico. Ele o faz a partir de sua leitura sobre o Trauerspiel:

Quando, com o drama barroco, a história penetra no palco, ela o faz enquanto escrita. A palavra *história* está gravada, com os caracteres da transitoriedade, no rosto da natureza. A fisionomia alegórica da natureza-história, posta no palco pelo drama, só está verdadeiramente presente como ruína. Como ruína, a história se fundiu sensorialmente com o cenário. Sob essa forma, a história não constitui um processo de vida eterna, mas de inevitável declínio. Com isso, a alegoria reconhece estar além do belo. As alegorias são no reino dos pensamentos o que são as ruínas no reino das coisas. Daí o culto barroco das ruínas. [...] O que jaz em ruínas, o fragmento significativo, o estilhaço: essa é a matéria mais nobre da criação barroca (BENJAMIN, 1984, 199 e 200).

Em sua interpretação sobre o barroco, Benjamin identifica a ausência da imaginação, enquanto faculdade criadora e referência estética na filosofia kantiana, como critério hierárquico no processo de criação. A estética barroca opera com as ruínas, o fragmento, a construção, uma estética em que

O poeta não pode esconder sua atividade combinatória, pois não é tanto o todo que ele visa em seus efeitos, como o fato de que esse todo foi por ele construído, de modo plenamente visível. Daí a ostentação construtivista, que

⁷⁵ De autoria do escultor ateniense Apolônio, o “Torso de Belvedere” é o objeto de análise de Winckelmann na obra citada. Por ocasião da leitura do texto “Reflexões sobre a imitação das obras gregas na pintura e na escultura”, de Winckelmann, Goethe afirmou: “quanto à forma e à matéria, a discussão é tão barroca e estranha que seria impossível dar sentido a ela sem conhecer as personalidades dos eruditos e críticos na saxônia na época, as opiniões deles, nas inclinações e caprichos (...)”. Segundo Süssenkind, “o adjetivo „barroco” atribuído à sua escrita, indica um contrassenso entre o propósito do texto, de criticar justamente o estilo barroco da arte de sua época, e o texto rebuscado, construído em cima de opiniões sutis, de considerações às vezes ambíguas”. Cf. SÜSSEKIND, Pedro. *Kriterion*, vol. 49, N° 117, Belo Horizonte 2008, Acessado em 28.03 de 2018 em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-512X2008000100004.

principalmente em Calderón aparece como uma parede de alvenaria, um prédio que perdeu o reboco (BENJAMIN, 1984, p. 200).

A expressão usada por Benjamin para caracterizar essa sensibilidade é a de uma “arte de inventar”, marcada por um processo de acumulação, de sobreposição de escombros que são combinados entre si. Para os poetas do barroco a natureza foi a grande mestra, mas, na sua belíssima formulação que aqui nos impede deixar de citá-la,

Ela não lhes aparece no botão e na flor, mas na excessiva maturidade e na decadência de suas criações. Para eles, a natureza é o eternamente efêmero, e só nesse efêmero o olhar saturnino daquelas gerações reconhecia a história. Nos monumentos dessas gerações, as ruínas, estão alojados os animais de Saturno (BENJAMIN, 1984, p. 201).

É o acontecimento histórico, enquanto acontecimento decadente, que é encenado no teatro barroco e é a essência dessa decadência que rivaliza com o conceito renascentista de natureza. Na estética barroca, a ideia de mimeses, de imitação da natureza, permanece imprescindível, mas a natureza que se imita já é uma natureza decaída e não aquela natureza renascentista, ou, nas palavras de Benjamin, “modelada por Deus”.

Refletir sobre o papel do crítico foi uma constante na obra de Benjamin. Desde a sua tese de doutoramento sobre o conceito de crítica de arte no romantismo alemão, passando pelo seu ensaio sobre Goethe, até os textos dos anos 30, esta foi-lhe uma temática constante, bem como um exercício. Embora não seja este o nosso foco aqui neste trabalho, não nos parece possível consumir a costura de nossa narrativa sobre a escrita filosófica ignorando este dado reflexivo presente na obra do autor. O papel do crítico é colocado no livro sobre o barroco como parte de um enredo que Benjamin desenvolve em torno do que entende ser a escrita alegórica. Observa que a interpenetração de todas as artes constituiu o “programa imposto pela perspectiva alegórica dominante” (BENJAMIN, 1984, p. 203) durante o período barroco. As técnicas de apresentações das obras agregavam, de maneira geral, “dedicatórias, prefácios, posfácios, do próprio autor ou de outros, pareceres, alusões aos grandes mestres, [enfim], o olhar capaz de satisfazer-se com o próprio objeto era raro” (BENJAMIN, 1984, p. 203). A atividade artística naquele período, nota Benjamin, não era privada e independente, tal como se passa nos períodos que se sucedem, mas uma prática pública que deveria ocupar-se de prestar conta do presente e não do futuro. A

leitura era obrigatória e educativa, continua o autor, e essa realidade impõe a figura do crítico e, nesse caso, também da “destruição crítica, que o tempo sobre elas [as obras barrocas] exercem” (BENJAMIN, 1984, p. 203), já que obras marcadas pelo efêmero compromisso com o presente. O Trauerspiel, nesse sentido, mostra-se como numa obra que se destina à extinção, de modo que, de posse dessa interpretação, Benjamin apresenta o que entende por crítica filosófica:

A crítica é mortificação das obras. Mais que quaisquer outras, as obras do barroco confirmam essa verdade. Mortificação das obras: por consequência, não, romanticamente, um despertar da consciência nas que estão vivas, mas uma instalação do saber nas que estão mortas. A beleza que dura é um objeto do saber. Podemos questionar se a beleza que dura ainda merece esse nome; o que é certo é que nada existe de belo que não tenha em seu interior algo que mereça ser sabido. A filosofia não deve duvidar do seu poder de despertar a beleza adormecida na obra (BENJAMIN, 1984, p. 203 e 204).

Aqui são atualizadas as premissas presentes tanto na sua tese sobre a crítica de arte romântica alemã e no ensaio sobre Goethe, quanto nas prerrogativas epistemológicas descritas no “Prefácio”. Não há beleza desprovida de verdade e a forma artística “traduz”, no sentido já colocado no texto sobre a tradução – o histórico em conteúdo de verdade (*Wahrheitsgehalt*), sem o qual o belo é convertido em mero adorno. A citação a seguir nos oferece uma noção sobre este aspecto e, assim nos parece, consuma a imagem do crítico, tal como Benjamin o concebe:

Sem ao menos uma compreensão intuitiva da vida do detalhe através da estrutura, a inclinação pelo belo é um devaneio vazio. A estrutura e o detalhe em última análise estão sempre carregados de história. O objeto da crítica filosófica é mostrar que a função da forma artística é converter em conteúdos de verdade, de caráter filosófico, os conteúdos factuais, de caráter histórico, que estão na raiz de todas as obras significativas. Essa transformação do conteúdo factual em conteúdo de verdade faz do declínio da efetividade de uma obra de arte, pela qual, década após década, seus atrativos iniciais vão embotando, o ponto de partida para um renascimento, no qual toda beleza efêmera desaparece, e a obra se afirma enquanto ruína. Na estrutura alegórica do drama barroco sempre se destacaram essas ruínas, como elementos formais da obra de arte redimida (BENJAMIN, 1984, p. 204).

Em *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*, a crítica é definida em moldes semelhantes como “exposição do núcleo prosaico em cada obra” (BENJAMIN, 2002, p. 112) e já revela sua preocupação com a questão da *Darstellung*, da exposição, como atividade que compete fundamentalmente ao crítico, que, em grande medida, se

confunde com a figura do filósofo. Pode-se dizer que se trata da mesma preocupação, nos temas e na sua forma de elaboração, que permeia a conduta teórica de Benjamin diante da escrita alegórica. Lá como aqui, o conteúdo de verdade é privilegiado, tópico do qual o autor jamais abriu mão.

Retomando a aparente dicotomia entre símbolo e alegoria, Benjamin define o primeiro como “instante místico”, ao passo que o alegórico é o “agora atual”. Devido a matéria do que é feito, o barroco precisa resistir à sua tendência de auto-absorção e por isso a alegoria não pode prescindir da tarefa de renovar-se. O olhar do alegorista, tal como do crítico, é melancólico⁷⁶ e sugere uma espécie de privação. Quando o objeto se torna alegórico sob a perspectiva da melancolia, “ela o priva de sua vida, a coisa jaz como se estivesse morta, mas segura por toda a eternidade, entregue incondicionalmente ao alegorista, exposta ao seu bel-prazer” (BENJAMIN, 1984, p. 205). O objeto aí nada significa a não ser aquele significado atribuído pelo próprio alegorista. Nas mãos do alegorista a coisa é então transmutada e se transforma noutra diferente e, através dela, também é capaz de falar algo diferente. Tal como Benjamin o concebe, é o que faz o crítico: converte as obras de arte a uma perspectiva alegórica para poder redimi-las em sua verdade.

Benjamin nos fala de um “caráter escritural da alegoria”, definida como um esquema e, enquanto tal, um objeto do saber. O alegorista o transforma em algo fixo com o intuito de não perdê-lo, transforma-o, ao mesmo tempo, em “imagem fixa e signo com o poder de fixar” (BENJAMIN, 1984, p. 206). As bibliotecas gigantescas do período barroco, lembra o filósofo, sugerem a exata medida do seu ideal de conhecimento que se realiza na escrita como imagem. A escrita chinesa, enquanto escrita ideográfica, ou melhor, logográfica, i.e., “uma escrita em que seus caracteres abarcam som e sentido e precisam ser aprendidos individualmente, e não apenas reconhecidos” (FISCHER, 2009, p.20), constitui o paradigma utilizado por Benjamin para se referir à escrita-imagem alegórica. “Quase como na China, essa imagem não é apenas signo do que deve ser conhecido, mas em si objeto de conhecimento” (BENJAMIN, 1984, p. 206). Ela pode, por função, pôr a nu as coisas sensoriais e não

⁷⁶ Benjamin dedica a última seção do primeiro capítulo do livro sobre o Trauerspiel à uma notável discussão em torno do tema da melancolia. Além dos textos renascentistas vinculados à figura melancolia, destaca-se em sua pesquisa a leitura e influência de Freud, especialmente o texto *Luto e melancolia*.

desvelar uma essência que eventualmente estariam por trás da imagem. A essência compõe a própria imagem e se apresenta como escrita, como “legenda explicativa”, nas palavras do autor. Nesse contexto, o Trauerspiel, objeto de sua análise, enquanto fruto do ambiente alegórico, é um drama para ser lido. Essa afirmação não depõe contra a montagem dos espetáculos barrocos, “mas deixa claro que o espectador privilegiado, que vê o espetáculo, contempla-o com a absorção apaixonada e totalmente atenta de um leitor que mergulha no texto” (BENJAMIN, 1984, p. 207).

Benjamin concebe uma aproximação entre alguns autores românticos, seus velhos conhecidos ao menos desde a redação de sua tese de doutoramento, e o barroco. Novalis e Jean Paul teriam compreendido a essência da alegoria. O primeiro ao destacar o caráter fragmentário dos poemas barrocos,

Cheios de belas palavras, mas sem sentido e coerência (...), fragmentos de coisas variadas. No máximo, a poesia autêntica pode ter um sentido alegórico e exercer um efeito direto como a música, etc. A natureza é portanto puramente poética, e também o gabinete de um mágico ou físico, um quarto de uma criança, um sótão, uma dispensa (BENJAMIN, 1984, p. 209 e 210).

Já Jean Paul, observou que a “técnica romântica conduz de mais de um ponto de vista à esfera da emblemática e da alegoria” (BENJAMIN, 1984, p. 210). Enfim, Benjamin insiste na ideia de que na perspectiva alegórica não há imagem que não seja tornada imagem para em seguida tornar-se imagem-palavra. A poesia barroca carrega consigo essa dimensão material-visual e o que nela há de precioso reside “em grande parte na regressão extrema ao nível do vocabulário concreto” (BENJAMIN, 1984, p. 221).

Ainda uma última palavra sobre a poesia alegórica barroca analisada por Benjamin. Trata-se da tensão existente entre imagem e som presente nessa forma poética. Segundo o autor alemão, essa poesia era “incapaz de liberar em sons a profundidade encarnada na imagem escrita. Sua linguagem permanece presa à matéria. Nunca houve uma poesia menos alada” (BENJAMIN, 1984, 223). Os hieróglifos barrocos são como que mudos e mantêm uma polaridade com o som que faz florescer uma dialética que, segundo Benjamin, justifica o “estilo bombástico”, como um gesto linguístico plenamente intencional e construtivo. Foi essa polaridade entre som e imagem que desencadeou entre os barrocos um olhar sobre a questão da linguagem, muito embora, conforme constata o próprio Benjamin, o barroco não tenha

desenvolvido uma reflexão filosófica especificamente neste campo, entre a imagem e o som. Entretanto, autores como Jacob Böhme [1575-1624] nos permite entrever a questão quando sustenta a superioridade do som em relação à “profundidade muda”, ou quando Cysares designa o “barroco da palavra” e o “barroco da imagem”, em que a palavra escrita é “onipotência em face das coisas” (BENJAMIN, 1984, p. 224). No primeiro, verifica-se uma perspectiva positiva da linguagem falada. Em sua elaboração de uma “doutrina da linguagem natural”, entende a linguagem falada como esfera primordial, ao passo que a escrita visual alegórica “escraviza as coisas nos amplexos da significação” (BENJAMIN, 1984, p. 224). Essa escrita que escraviza as coisas se faz no uso dos “anagramas, nas expressões onomatopaicas e em outros artificios verbais, a palavra, a sílaba e o som, emancipados de qualquer contexto significativo tradicional, desfilam como coisas, livremente exploráveis pela intenção alegórica (BENJAMIN, 1984, p. 279).

Mas ainda a pergunta, secundária em nosso trabalho, mas cuja resposta oferecida por Benjamin engendra a questão da palavra-imagem e as condições de materialização do pensamento em escrita: qual o papel da música no Trauerspiel? Benjamin se vale da filosofia da música dos românticos para responder a esta questão. São autores que, segundo ele, possuíam “afinidades eletivas” com o barroco e somente a partir deles acredita ser possível se chegar a uma síntese diante das antíteses produzidas pelo barroco. Objetivamente, formula sua indagação nos seguintes termos: que outra função, além da meramente teatral, a música desempenhava na obra de Shakespeare e Calderón? Para lidar com esta inquietação, refere-se a Johann Wilhem Ritter [1776-1810], autor que, segundo Benjamin, para lhe fazer justiça, exige uma detida reflexão sobre a linguagem, a música e a própria escrita. Numa carta sobre as figuras sonoras de Schadli, Ritter interroga: “como transformamos em palavras a ideia, o pensamento: temos algum pensamento, alguma ideia que não tenha o seu hieróglifo, sua letra, sua escrita?” (BENJAMIN, 1984, p. 23). Para Ritter, esquecemos de pensar sobre essa zona abissal que se interpõe entre o pensamento e a escrita, muito embora já tenha havido um tempo em que pensamos sobre isso, e onde a invenção da palavra e da escrita é a prova que dispomos a este respeito.

Sua simultaneidade (entre palavra e som) primeira e absoluta estava no fato de que o próprio órgão da locução escreve, para poder falar. Somente a letra fala,

ou melhor: a palavra e a escrita são uma só coisa desde a origem, e sem uma a outra não é possível... cada figura sonora é uma figura elétrica e vice-versa... Desejaria ... reencontrar ou procurar a escrita primordial, a escrita natural, por meio da eletricidade. Verdadeiramente, a criação inteira é linguagem, e portanto criada literalmente pela palavra, a palavra criada e criadora... A letra está indissolúvelmente ligada a essa palavra, em geral e no particular. Todas as artes plásticas (...) pertencem à esfera do que está escrito, transcrito e pós-escrito (BENJAMIN, 1984, p. 235).

Os comentários de Ritter acima, citados por Benjamin, encarnam a teoria romântica da alegoria, de modo que se instaura aí uma interrogação em torno da possibilidade de harmonização entre a linguagem oral e a escrita. Uma possível resposta a este respeito “teria de assegurar para a música, a última linguagem universal depois da torre de Babel, o papel central que lhe cabe, como elo intermediário, como antítese; e teria de investigar como a linguagem escrita deriva da música, e não imediatamente da linguagem oral” (BENJAMIN, 1984, p. 235 e 236). Ritter teria ido ao âmago da questão da perspectiva alegórica ao conceber que toda imagem é imagem escrita.

Nesse contexto, a escrita não carrega nada de instrumental. Após sua leitura ela é incorporada “no que é lido, é a figura do lido” (BENJAMIN, 1984, p. 236). Daí, destaca Benjamin, a atenção dada pelos tipógrafos barrocos à forma impressa, o que os habilitou, em grande medida, a enfatizar as estreitas relações entre linguagem e escrita e assim pôr o alegórico em bases filosóficas. Foi esta dimensão alegórica presente no barroco, por assim dizer, que atraiu Benjamin não somente a compreender a estética daquele período e toda a sua poética, encarnada especialmente no Trauerspiel. Mais do que isso, o barroco termina por talhar, em grande medida, a própria compreensão de Benjamin sobre a escrita filosófica. É nesse contexto que autores como Mallarmé e os membros do movimento surrealista desempenham decisivo papel no desdobramento de sua concepção crítica sobre a escrita filosófica.

CAPÍTULO 3 - ESCRITA FILOSÓFICA E ESCRITA – EXPERIMENTO

A imaginação consiste em expulsar da realidade várias pessoas incompletas para, fazendo agir os poderes mágicos e subversivos do desejo, obter sua volta na forma de uma presença inteiramente satisfatória. É então o inextinguível real incriado.

René Char

O poeta, como todo homem que fala e escreve, morre sempre antes de ter alcançado o silêncio, e eis por que sempre sua morte nos parece prematura, mentira que coroa um edifício de mentiras.

M. Blanchot

3.1 Escrita, fragmentos e silêncio

A aparente ambiguidade que o pensamento de Benjamin guarda entre uma abordagem materialista do mundo, por um lado, e uma abordagem teórica que assimila premissas da teologia e da mística judaica, por outro, já parece encontrar pouco respaldo entre os intérpretes do autor, especialmente entre os nossos intérpretes brasileiros⁷⁷. A realização a qualquer preço de uma sociedade sem classes ou a fundação de uma Nova Jerusalém ou simplesmente, melhor dizendo, o encontro a todo preço entre o real e o utópico sempre lhe pareceu algo bastante temerário. Sua postura em relação ao político e o transcendente foi a de uma distância que procurou preservar a dialética necessária para o pensamento crítico, o que pode ser comprovado simbolicamente pela sua sempre adiada viagem à Palestina, bem como a adesão nunca realizada ao Partido Comunista. De origem judaica, seu interesse pela teologia e pela filosofia da religião, a mais dedicada amizade com Scholem – aquele que depois se tornaria um dos maiores eruditos em mística judaica –, bem como a atenta e singular leitura da obra de Kafka nunca se colidiram ao seu interesse por autores como Bloch, Lukács e Marx, ou a amizades, e mesmo partilha intelectual, com materialistas como Adorno e Gretel Adorno. No entanto, os interesses de Benjamin por temas considerados burgueses nunca passaram absolutamente despercebidos por amigos declaradamente marxistas e

⁷⁷ Sem dúvida, nesse sentido, foi decisiva a publicação do pequeno livro *Walter Benjamin: os cacos da história*, publicado pela primeira vez no Brasil em 1982, da professora Jeanne Marie Gagnebin.

comprometidos com o comunismo como o foram Brecht e Asja Lacin, amigos que em variados momentos lhe dedicaram duras críticas por não perceberem nele um engajamento incisivo e um ativismo francamente aberto em torno da luta de classes.

O fundo da crítica dos seus amigos marxistas passa necessariamente pela recusa de Benjamin em julgar o valor de um texto a partir dos interesses de classe, lugar político ou, para usar uma expressão candente em nossos dias, lugar de fala do autor. Entretanto, a partir do final dos anos 20, é indiscutível a adesão mais explícita de Benjamin em direção a uma visão materialista em sua abordagem literária e filosófica, uma adesão descrita por Gagnebin⁷⁸ muito mais no sentido de um estilo do que de um método. Essa perspectiva materialista explica-se em grande parte por uma insatisfação relativa ao que havia em termos de perspectiva crítica literária em sua época. Insatisfação, diga-se, já verificada desde a redação do seu *Afinidades eletivas de Goethe*, bem como na dura crítica aos estetas de seu tempo encontrada no *Trauerspiel*⁷⁹. Ou seja, mesmo antes de sua leitura de autores como Lukács e o Marx do *Capital*, Benjamin já apresentava e denunciava os sinais de decadência da literatura crítica até então veiculadas na Alemanha. Como recorda Gagnebin,

O que ele sempre condenou na crítica literária acadêmica e burguesa é o fato de esta procurar a “verdade” nas “ideias eternas” e nos “valores atemporais”, ao invés de captá-la na “espessura” da historicidade da obra. É essa dialética entre verdade e historicidade que Benjamin reivindica como sua preocupação fundamental e que o liga muito mais à investigação materialista que a apologética idealista, como diz (GAGNEBIN, 2018, p. 41).

Para além do aceno a um contraponto entre uma abordagem histórica e uma perspectiva atemporal, a citação de Gagnebin aponta para outro sulco que também só aparentemente se abre na obra de Benjamin. Verdade e historicidade não se apresentam de maneira excludente e, segundo sua perspectiva, a visada materialista e idealista são até mesmo complementares. Ao menos é assim que ele concebe sua busca em captar a “espessura da historicidade da obra” ao recorrer à teologia judaica e à doutrina talmúdica que prevê os diversos níveis de sentido para se acessar a *Torá*. Extrapolando os vários interesses de Benjamin em torno da mística judaica, interessa-lhe um “modelo de leitura” que herdou dos textos sagrados.

⁷⁸ Cf. GAGNEBIN, Jeanne Marie. Op. cit., 2018, p. 40.

⁷⁹ Ver o capítulo 2.

(...) na tradição mística da Cabala, a interpretação não pretende delimitar um sentido unívoco e definitivo; ao contrário, o respeito pela origem divina do texto impede sua cristalização e sua redução a um significado único. O comentário, na Cabala, tem antes por objetivo mostrar a profundidade ilimitada da Palavra Divina e preparar para sua leitura infinita (...). Que Benjamin reivindique esta tradição mística no contexto de uma análise materialista dos textos literários é absolutamente notável: significa que a crítica materialista não tem como meta estabelecer a verdade definitiva sobre uma obra ou um autor (burguês decadente ou proletário revolucionário!), mas tornar possível a descoberta de novas camadas de sentido até então ignoradas (GAGNEBIN, 2018, p. 41 e 42).

Com estas palavras, Gagnebin nos oferece uma chave interpretativa para a leitura de um conjunto de textos benjaminianos que de agora em diante passaremos a chamar de escritos-experimentos. E mais, oferece-nos um possível caminho para pensarmos a presença das vanguardas na construção do pensamento e da escrita filosófica de Benjamin.

A observação de Hannah Arendt⁸⁰ sobre a preferência de Benjamin pelos aforismos ao invés do ensaísmo não deixa de guardar certa ironia e nos leva a olhar mais de perto, e talvez de maneira mais acurada, os seus escritos-experimentos. Entre livros e escritos nem sempre tornados livros, tomados no espírito dos fragmentos construtivos elucidados por Shöttker⁸¹, os escritos-experimentos por nós escolhidos para pensar a crítica à escrita filosófica desenvolvida por Benjamin são: *Rua de mão única*, *Imagens do pensamento*, *Infância em Berlim por volta de 1900*, *Sobre o haxixe e outras drogas*, *Teses sobre o conceito de história* e, naturalmente, o emblemático *Passagens*. Além destes, incluímos aqui o já extensamente abordado *Trauerspiel*, explorado no que nele há de conteúdo, mas ainda não devidamente refletido em sua forma.

Uma pergunta inicial: o que levou Benjamin a experimentar certas formas pouco ortodoxas de escrever filosofia? Proponho uma resposta provisória: sua radical desconfiança explicitada em relação ao sistema filosófico, esmiuçada no seu *Trauerspiel* e aqui tratada no capítulo anterior. A biografia de Benjamin como um intelectual alemão-judeu que se viu recusado em suas investidas profissionais na Universidade e homem expatriado pelo nefasto projeto e realização nazista, o levou a escrever, em grande parte, sob a demanda do mercado literário e jornalístico e sob a pressão da encomenda. Neste cenário, o ensaísmo prevaleceu como produto de tais

⁸⁰ Hannah Arendt referiu-se a Benjamin como “um crítico e ensaísta que considerava até mesmo a forma de ensaio como vulgarmente extensa demais, e, se não fosse pago por linha, teria preferido o aforismo” (ARENDR, 2003, p. 152). Já citada na Introdução deste trabalho.

⁸¹ Cf. Op. cit. SHÖTTKER, Detlev. *Konstruktiver Fragmentarismus: Form und Rezeption der Schiften Walter Benjamin*. Frankfurt: Surkamp, 1999.

encomendas, a ponto de tornar explícito a amigos como Arendt e Scholem sua crítica ao gênero como capital integrado pela indústria do mercado literário. Mas, mais do que isso, mais do que um crítico que se alinhou a teóricos da cultura de massa ao desnudar o papel do ensaio inserido na lógica do mercado literário, Benjamin parece ter deixado entrever em sua crítica a sua predileção, e mesmo certo tipo de exigência interna à sua própria prática filosófica, por uma escrita que encarnasse a cesura, o aspecto digressivo e vacilante próprio da verdade, próprio da maneira como podemos lidar com a questão da *Darstellung* e que não lhe pareceu ser absolutamente satisfatória com a prática ensaística, muito embora o ensaio, tal como o próprio Benjamin o exercitou, nos pareça comportar tais características. Ou seja, se o sistema filosófico é rechaçado por Benjamin em alguns de seus textos programáticos e paradigmáticos como o *Trauerspiel* e o *Conceito de crítica de arte no romantismo alemão*, o ensaio também não parece gozar de uma quietude intocável em sua abordagem, muito embora tenha sido demasiadamente praticado ao longo de sua vida por razões já explicitadas. Em uma carta a Scholem, redigida em Poveromo, Itália, e datada de 1932, Benjamin referiu-se à composição de um pequeno livro que preparava (*Infância em Berlim por volta de 1900*), em meio à precariedade material em que se encontrava, nos seguintes termos:

Ele não só é pequeno, como consiste em breves passagens, uma forma a que venho recorrendo ultimamente, imposta em primeiro lugar pela precariedade da minha produção, sempre ameaçada em termos materiais, e também em consideração do seu aproveitamento de acordo com as contingências do mercado. Com a única diferença de que nesse caso, me parece que é o próprio objeto a exigir a forma. Em suma, trata-se de uma sequência de anotações, a que darei o título de *Berliner Kindheit um 1900* (SCHOLEM, 1993, p. 32 e 33).

Infância em Berlim por volta de 1900 não é um livro de relatos ao modo de crônicas sobre sua infância⁸², mas “uma ou outra expedição às profundezas da memória” (SCHOLEM, 1993, p. 32 e 33). Nele, a influência material se impõe, como no caso de muitos outros dos seus trabalhos, mas nesse caso em particular, assim como nos demais escritos-experimentos de Benjamin, a exigência política intrínseca à sua concepção de escrita só pode ser pensada quando combinada a certa exigência ontológica da verdade, por assim dizer.

⁸² Ver também a interpretação sobre este livro no âmbito do gênero autobiográfico apresentada no livro *Sobre o Declínio da Sinceridade. Filosofia e Autobiografia de Jean Jacques Rousseau a Walter Benjamin*, de Carla Damião, Ed. cit.

Como bem salientou Jeanne Marie Gagnebin, é sintomático que Benjamin tenha adotado variadas formas de estilos no decorrer de sua trajetória intelectual, ao ponto de, em um mesmo ano como o de 1928, publicar dois livros estilisticamente tão distintos como *Rua de mão única* e *Trauerspiel*: o primeiro, composto basicamente por imagens de pensamento (nos termos de Kracauer são aforismos) e dotado de uma particularidade em sua montagem⁸³; o segundo, de rara densidade, dividido em diversos parágrafos de tamanhos semelhantes e, aparentemente, sem nenhum elo dedutivo uns com os outros, mais afinado a tratadística medieval. Já no final dos anos trinta, podemos encontrar textos como as *Teses sobre o conceito de história* e o inacabado *Passagens*: o primeiro, constituído de blocos erráticos marcados por uma clara descontinuidade, escrito de maneira fragmentária; o segundo, um material de grande extensão, de ambições teóricas monumentais em torno da história da modernidade e que o autor pretendeu compor exclusivamente de citações, ambos publicados apenas postumamente. Se por um lado, os estilos dos textos citados são díspares, é importante notar que em todos os casos há um claro propósito que consiste numa recusa às formas tradicionais do escrever filosofia como sistema e, ao mesmo tempo, “uma reflexão aguçada sobre a especificidade linguística (*sprachlich*”lingual”) da filosofia portanto” (GAGNEBIN, 1999, p. 83). Uma recusa que reflete sua concepção crítica da linguagem, epistemológica e estética. Muito provisoriamente, podemos dizer, pois, que a natureza dos escritos-experimentos de Benjamin possui três aspectos: crítica à filosofia como sistema, uma subsunção especial à linguagem no interior de um panorama de cesura e se apresenta alegoricamente.

Em *Sobre os escritos de Walter Benjamin*, Kracauer, também um intelectual alemão-judeu contemporâneo de Benjamin, refletiu especificamente sobre o *Trauerspiel* e *Rua de mão única* como duas expressões de um tipo de pensamento estranho à sua época de aparição. Segundo o autor, embora distintos tematicamente, os dois textos assemelham-se aos escritos talmúdicos e tratados medievais na medida em que a sua forma de exposição é a interpretação e cujos propósitos são de ordem teológica. Denominado por Benjamin como monadológico, o procedimento adotado nos dois textos se apresenta como a “antítese do sistema filosófico que quer garantir o seu alcance no mundo por meio de conceitos universais e, sobretudo, a antítese da generalização abstrata” (KRACAUER, 2009, p. 280). Contra a abstração praticada no

⁸³ Tema que desenvolveremos no próximo tópico deste capítulo.

sistema filosófico, expõe a multiplicidade das ideias. Segundo o autor, a abstração opera por meio da reunião de “fenômenos entre si para inseri-los em um contexto mais ou menos sistemático de conceitos formais” (KRACAUER, 2009, p. 280), ao passo que a multiplicidade, a multiplicidade das ideias, se dá por meio de uma exposição descontínua e se manifesta nos ambientes obscuros da história, tal como no teatro barroco, que, afinal, é uma ideia, tal como Benjamin procurou demonstrar exaustivamente em seu *Trauerspiel*.

Retomando brevemente o que já foi dito no capítulo anterior, não é pelo contato direto com os fenômenos vivos que as ideias surgem. Quem mantém uma relação direta com o fenômeno pode tanto apreender a sua forma ou pode interpretá-lo por meio de qualquer abstração. Não importa como o fenômeno é percebido, pois a maneira direta com que se apresenta é a menos adequada para revelar qualquer coisa sobre suas essências. Importa observar que a forma viva do fenômeno é sempre transitória e os conceitos que dela se possam derivar são insignificantes, de modo que o que se mostra no mundo é sempre uma figura que precisa ser destruída para que se alcance as essências. Em *Trauerspiel*, Benjamin dissecou os “elementos significativos” da dramaturgia barroca com a finalidade de expor uma ideia. Um desses elementos é a alegoria. Por meio das fontes analisadas em sua pesquisa, remonta “à origem intencional da alegoria” em busca do seu real significado, ou seja, o que são as alegorias desde os seus primórdios. Sem deixar de lembrar que a natureza é a história, mais precisamente a história entendida como história do sofrimento do mundo, tal como Benjamin oferece a interpretação dada pelo barroco, Kracauer afirma que diante de um texto original “a interpretação é a primeira a demonstrar como a natureza (...) se torna alegoria sob o olhar do melancólico” (KRACAUER, 2009, p. 280). É que depois dos “elementos estarem saturados com o extremo do seu significado, Benjamin apresenta o movimento dialético, no qual eles se enovelam no interior da estrutura formal do drama barroco” (KRACAUER, 2009, p. 280). Em consonância com seu pensamento, Benjamin não identifica as essências através de um conceito abstrato, já que está interessado em sua “síntese dialética” que pode lhe dar garantias de concretude. Pouco a pouco, as significações vão se juntando em torno de uma ideia, “saltando de uma a outra como fagulhas elétricas” ao invés de “se „anularem“ em um conceito formal”. Ao longo da história, as significações eventualmente se dissipam dialeticamente e cada qual adquire uma história posterior de “si mesma, sobre si mesma”, conclui Kracauer.

Numa perspectiva teológica, Benjamin procura uma redenção para a contemplação. Busca esta redenção nos mais recônditos canteiros históricos, como o faz em sua pesquisa sobre o *Trauerspiel* onde confere à alegoria valor ainda não experimentado por ela na tradição, inversamente ao experimentado pelo símbolo. Por meio da alegoria, Benjamin resgata os antigos deuses que, graças a ela, podem seguir vivendo apesar da hostilidade do cristianismo medieval. Também por meio do uso alegórico, o autor descobre os pontos nodais e obscuros da história, onde é vista diretamente ou se mostra por meio de uma imagem, como quando, por exemplo, surge a caveira falante na obra *Hyacinthen* e que ele interpreta, em seu último capítulo, como signo da salvação. Segundo Kracauer, Benjamin age como um agente secreto que persegue o processo que se desenvolve às escondidas e que irrompe em nossos sonhos.

Rua de mão única é composto por pensamentos da vida pessoal e pública, a exemplo de notas sobre sonhos, descrições topográficas da infância, declarações de amor, arte e política. Kracauer chama atenção para o fato de que nem todos os textos desta obra singular devam ser tomados numa mesma escala de valores. Em alguns deles, a exemplo de “Panorama Imperial: viagem através da inflação alemã”, nota-se um movimento de monumentalização da vida privada de um modo arbitrário e que tem como finalidade evidenciar a descontinuidade do mundo também aí. *Rua de mão única* anuncia o fim da era individualista no seu estágio ingênuo-burguês já que metodologicamente o livro dissocia as “unidades vividas”, desencadeia um significado “explosivo” e faz emergir dos entulhos pequenas partículas materiais “que apontam para essências”. É esse materialismo particular, tal como o compreende Kracauer, que compõe o livro, por meio de um método feito de destruições e iluminações de lugares em que nossa atenção geralmente não está voltada. A vida em si mesma sequer é visada no presente e isso deve explicar o fato da pouca combatividade que *Rua de mão única* desperta. É que para Benjamin o existente em sua imediaticidade é privado de conteúdo, de modo que o autor se mostra alheio e mesmo sem qualquer vontade de confrontar-se com ele tal como se apresenta, livre do registro de qualquer forma de imediaticidade e do “pensamento abstrato dominante”. Ocupa-se, antes, daquilo que passou, já que é das ruínas que nasce o conhecimento. Sua atividade consiste menos em salvar o vivente e mais em salvar fragmentos do passado.

“Da perspectiva do mundo em sua imediaticidade, a dialética das essências assume uma aparência estética. Benjamin abriria caminho para a realidade total

somente quando ele esclarecesse a dialética real entre os elementos das coisas e suas figuras, entre as concreções e o abstrato, entre o sentido da forma e a própria forma” (KRACAUER, 2009, p. 285).

Dono de um pensamento extremo, Benjamin o recupera graças à sua capacidade de perceber o “murmúrio saído de uma profundidade tectônica da língua” (tal como ele mesmo atribuíra a Karl Kraus) em combinação com a capacidade de saborear as essências. É este o lugar em que Benjamin restitui a dignidade do filósofo, a meio caminho entre o pesquisador e o artista, “ao retirar dos celeiros da vida vivida os significados ali depositados e que agora esperam aquele que saiba acolhê-los” (KRACAUER, 2009, p. 285).

Relevante para se pensar a questão da crítica de Benjamin à escrita filosófica parece-nos ser levar em consideração a decisiva presença de Mallarmé em suas reflexões. Haroldo de Campos identificou um aspecto relevante na relação de Benjamin com o poeta ao ver nele a fonte da concepção da “língua pura” ou, o que é o mesmo, da “língua da verdade” descrita por Benjamin no seu texto sobre a linguagem em geral e no *Trauerspiel*. Da leitura dos escritos do poeta, inclusive os textos teóricos, Benjamin teria elaborado a sua teoria da tradução e mesmo municiado suas principais ideias em torno da linguagem. Desse repertório, que pode ser verificado pelo menos desde a redação do ensaio/prefácio sobre a tradução, em 1921, Benjamin lidou com importantes questões teóricas, mas também foi desafiado a refletir e mesmo reelaborar praticamente a exposição formal do seu pensamento, o que veio a fazer ao longo de sua vida por meio de uma escrita sempre renovada. Como já vimos, a questão da escrita assume, desde muito cedo, posição decisiva em sua produção e algumas das ideias-chaves da poética de Mallarmé preponderaram em suas reflexões e sua prática escritural. A reunião de palavras aparentemente sem conexão racional e expostas sob um efeito de indissolubilidade em *Un Coup de dés* (1897) o levou a pensar nas afinidades supra-históricas que identificou haver entre as línguas, na convergência, na maneira como intencionam em direção a uma “língua da verdade”. Naquele mesmo poema, a ideia de acaso, do lance de dados que mobiliza, fugazmente, a figura da constelação que insinua abolir o próprio acaso em seus versos remete ao que pensa Benjamin em torno da linguagem e da escrita.

Ao remeter ao fragmento *Crise de vers*, só parcialmente citado por Benjamin em seu ensaio/prefácio sobre a tradução⁸⁴, Haroldo de Campos destaca que para Mallarmé o verso é uma espécie de complemento das línguas, ele remunera filosoficamente “o defeito das línguas”, para usar a expressão de Campos. O verso, que aqui deve ser entendido como toda a poesia e também toda a prosa, existe como que por um efeito colateral das imperfeições das línguas. Se para Benjamin é a tradução que vem em socorro da carência e imperfeição das línguas, é ao poema que Mallarmé assegura esta função redentora da dispersão babélica. O dizer do verso reencontra no poeta a capacidade de realizar a palavra nova.

Negando, por um lance soberano, o acaso remanescente aos termos a despeito do artifício com que estes se retemperam alternadamente no sentido e na sonoridade, e vos causa esta surpresa de não ter ouvido jamais tal fragmento ordinário da elocução, ao mesmo tempo que a reminiscência do objeto nomeado se banha numa nova atmosfera (Mallarmé EM CAMPOS, 2013, p. 70).

Para Mallarmé, o poema carrega a missão de fazer emanar a noção da língua e, nesse sentido, Benjamin lhe é tributário, mas não sem alguma reorientação do sentido atribuído a esta missão. Para ele, é à tradução, como já vimos no primeiro capítulo, que compete o papel que Haroldo de Campos chamou de “transpoetizador”, que, de resto, também é anunciador de uma nova língua. Em Benjamin, o tradutor se encontra entre a poesia e a doutrina, próximo ao filósofo que, tal como o poeta Mallarmé, é atravessado pela saudade (*Sehnsucht*) de uma língua pura. Para Campos, foi Mallarmé quem ofereceu a Benjamin alguns dos caminhos que lhe permitiu refletir o papel da tradução e da filosofia. O poeta teria pensado a remuneração da carência das línguas em termos de um programa filosófico, como complemento de uma língua superior, o que Benjamin assimilou ao seu modo em torno de sua crítica à linguagem e à escrita filosófica.

Em *O mito de Mallarmé*, Maurice Blanchot, por meio dos dispersos textos teóricos de Mallarmé, também identificou uma aguçada reflexão do poeta sobre a relação entre a sua poesia e a linguagem. Segundo Blanchot, “nenhum poeta sentiu mais fortemente do que ele que todo poema, por mais frágil que tenha sido seu pretexto, estava obrigatoriamente engajado na criação da linguagem poética e talvez de toda linguagem” (BLANCHOT, 1997, p. 36). De uma maneira muito semelhante a Benjamin, que descreveu a existência de uma linguagem adâmica e uma linguagem

⁸⁴ Cf. Op. cit. BENJAMIN, 2011, p. 113.

decaída em seu uso instrumental, Mallarmé acreditou na existência de duas linguagens, sendo uma essencial e a outra bruta e imediata. Segundo o ensaísta francês, o poeta “comparou a palavra comum a uma moeda de troca, a tal ponto que quase sempre nos bastaria, para nos fazer compreender, „tomar ou colocar na mão de alguém, em silêncio, uma moeda“” (BLANCHOT, 1997, p. 36). Entretanto, assim como em Benjamin – e sem dúvida aí se encontra um ponto de interseção fundamental entre os dois autores –, é importante a ressalva de que Mallarmé não alimenta qualquer tipo de negação sobre a linguagem bruta por estar a serviço da compreensão, instrumentalmente assinalada. Para ele, essa linguagem exerce a função de transpor um fato qualquer da natureza, sempre em declínio, e dele faz emanar uma “noção pura”. Blanchot interpreta esse entendimento de Mallarmé a partir da ideia de que a palavra só tem sentido na medida em que nos livra do objeto que ela nomeia, poupando-nos de sua presença. É a linguagem bruta que nos induz a uma linguagem autêntica (residualmente, diria Benjamin), cujo domínio implica na desaparecimento do objeto, tornando-o ausente. A linguagem em sua autenticidade é exercida em termos destrutivos e não apenas representativos.

A velha problemática – evocada pelo menos desde o *Crátilo* – em torno da função da palavra retorna em Mallarmé, i.e., em saber se ela designa um acontecimento particular ou a forma geral desse acontecimento em termos mais ou menos universais. Blanchot lê em Mallarmé alguém que assumiu uma posição singular diante dessa problemática clássica. Alguém que assevera a importância do caráter universal e abstrato da linguagem e “aprecia ao mesmo tempo esse caráter como seu valor principal e a própria condição da forma poética. Se existe poesia, é porque a linguagem é um instrumento de compreensão” (BLANCHOT, 1997, p. 37). Segundo seu entendimento, a palavra afasta o objeto, de modo que quando dizemos uma flor, por exemplo, não temos a flor diante dos olhos, tampouco uma recordação dela, mas sua ausência, ausência de flor, de tal sorte que o objeto é emudecido. Blanchot se questiona se esta ausência poderia ser tomada como sinal de algo como a verdade, assimilada em seu sentido clássico, como uma essência a ser desvelada a qualquer um em qualquer tempo. Cauteloso, lembra que o poeta encontra-se numa disposição que não pede nada ao saber. Importa compreender, isto sim, que “à ausência real de um objeto ele não dá a substituição de sua presença ideal” (BLANCHOT, 1997, p. 37) ou algo como um conceito intelectual. A realidade que se impõe é evasiva, “feita de reminiscências, de alusões, de modo que, se por um lado é abolida, por outro reaparece em sua forma mais

sensível, como uma sucessão de nuances fugidias e instáveis, justamente no lugar do sentido abstrato cujo vazio ela pretende preencher” (BLANCHOT, 1997, p. 37).

Pertencem à linguagem bruta os atos descritivos, narrativos e pedagógicos, atos que se exercem por meio da representação. A poesia de Mallarmé se dá no âmbito de uma linguagem que procura anular a presença que ela significa, que procura livrar-se de qualquer referente concreto. Dessa maneira, salienta Blanchot, sons, ritmos, números e tudo o que não conta na palavra corrente passa a ser de grande importância. Tudo isso como exigência das próprias palavras que precisam ser visíveis, que precisam de uma concreção que se interponha entre o que é e o que nelas se expressa. “Seu ofício é atrair o olhar sobre elas mesmas para desviá-lo da coisa de que falam. Sua presença basta para nos garantir a ausência de todo o resto” (BLANCHOT, 1997, p. 38). O empenho de Mallarmé consiste em devolver materialidade às palavras e assim resguardar o seu próprio significado valorativo. A possibilidade de estar presente nas coisas e delas se afastar infinitamente constitui uma prerrogativa da realidade das palavras no âmbito da poesia. É justo nessa possibilidade, onde as palavras dominam segundo suas complexas relações, que Blanchot concebe a realização do pensamento e a consumação do sentido. Há todo um movimento interno a poesia de Mallarmé em direção à conquista desse sentido e realização do pensamento.

Benjamin, por sua vez, ao tratar do teatro barroco, sobre o que o caracteriza alegoricamente, fala em um “ritmo intermitente de uma pausa constante, de uma súbita mudança de direção, e de uma nova rigidez” (BENJAMIN, 1984, p. 220 e 221). Como já vimos, essa caracterização pode ser transposta sem maiores dificuldades para a própria crítica metodológica de Benjamin por meio da figura do desvio, lembrando que para ele o caminho filosófico é sempre vacilante, repleto de idas e vindas, interrupções e exercício renovado. O caminho do pensamento é sempre modulado segundo as exigências da verdade daquilo que se expõe, um movimento repleto de pausas. A pausa também reaparece em sua interpretação crítica do teatro épico de Brecht. Segundo sua definição: “Compreende-se assim que o teatro épico (...) [é] orientado para a interrupção (...) O actor tem de ser capaz de espaçar os seus gestos, tal como o compositor tipográfico o faz com as palavras” (BENJAMIN, 2016, p. 183 e 184). Uma analogia entre a interrupção barroca e a pausa épica em relação ao silêncio se torna evidente quando consideramos a sua reflexão exposta no *Trauerspiel*.

Ao tratar da tragédia ática, Benjamin nos lembra de que a ideia do sacrifício está em sua essência. O herói trágico morre exatamente em nome desse sacrifício que é ao mesmo tempo inaugural e terminal. Terminal porque uma expiação aos deuses enquanto guardiães de um antigo direito e inaugural porque “uma ação que anuncia novos conteúdos da vida popular, e em nome dela é praticada” (BENJAMIN, 1984, p. 130). Tais conteúdos emanam da vida do herói, e não de um decreto superior como na antiga tradição em que se encontra; eles lhe são desproporcionais individualmente e por isso o destroem de alguma maneira. Esses conteúdos não lhe pertencem, mas a uma comunidade ainda por vir. Na dramaturgia grega, o seu sacrifício simboliza, portanto, a anulação do direito olímpico preestabelecido e a fundação de uma comunidade espiritual futura a um deus ainda desconhecido. Há, no entanto, alguns casos em que a expiação é menos nítida, como em *Édipo*, de Sófocles, em que ela é metamorfoseada e “a morte é substituída por um estado de paroxismo que ao mesmo tempo faz justiça à velha concepção dos deuses e dos sacrifícios, e assume, visivelmente, um novo aspecto” (BENJAMIN, 1984, p. 130). A morte é convertida em salvação e é substituída pelo sacrifício humano, tal como a desdita de Édipo, expatriado a vagar cego e sem rumo pelo mundo ático. Segundo Benjamin, a representação „agonal“ se justifica na „angústia muda“ que a representação trágica comunica aos espectadores, que ganha corpo nos atores ao encarnarem suas personagens, e se impõe silenciosamente no espetáculo.

Partindo da análise do *homem metaético*, de Franz Rosenzweig [1886-1929], Benjamin destaca a incomunicabilidade verbal do herói trágico como elemento fundamental da tragédia grega. A única linguagem que convém em absoluto ao herói trágico é o silêncio, e o drama, enquanto forma artística produzida pelo trágico, existiria apenas para a sua representação cênica no teatro. Mediante o seu silêncio, o herói se desvincula dos deuses e do mundo, eleva-se acima de si mesmo, já que livre da fala individualizante, e imerge na absoluta solidão do seu Eu alheio a tudo que lhe é exterior. Segundo Rosenzweig, é pelo silêncio que essa rigorosa solidão é expressa como desafio de sua „suprema auto-suficiência“. Mas Benjamin enxerga ainda algo mais no silêncio. Para ele, “o conteúdo das ações heroicas pertence à comunidade, como a linguagem. Na medida em que a comunidade renega esse conteúdo, ele permanece mudo no herói” (BENJAMIN, 1984, p.131). A proporção do alcance do saber e da ação do herói deve ser correspondente nos limites do seu próprio Eu físico, o que resulta só poder perseverar em sua causa nos limites da morte e, em última instância, na *hybris*. A alusão feita por Benjamin no seu *Trauerspiel* ao Nietzsche helenista do *Nascimento da*

tragédia procura reafirmar a devida dimensão do silêncio trágico na tragédia grega. Embora a visada crítica nietzscheana tenha se dirigido ao papel da música, foi ele que verificou o papel secundário da palavra na tragédia grega e mesmo a sua proliferação como sintoma de decadência dessa antiga arte. Segundo Nietzsche, os heróis gregos típicos agem e se movem no *proscenium* muito mais do que falam, de modo que não é no discurso que o mito encontra sua objetivação adequada. Ao menos é assim que verifica ser nas tragédias de Ésquilo e Sófocles (sobretudo e com mais ênfase no primeiro, o autor de *Prometeu acorrentado*). Daí sua exaltação da música ditirâmbica e dos grandes gestos cênicos, encontrada, amiúde, ao longo do *Nascimento da tragédia*, bem como sua avaliação negativa da maior parte das tragédias de Eurípedes, vistas por ele como que sob a influência da „tagarelice“ socrática e, portanto, como sintoma de decadência da tragédia grega. Segundo sua leitura, portanto, o silêncio diz muito mais do que a mera palavra e, seguindo este itinerário interpretativo traçado por Nietzsche, Benjamin conclui que:

Na tragédia o homem pagão percebe que é melhor que os deuses, e ao percebê-lo, perde o uso da palavra, condenando ao silêncio esse conhecimento. Esse saber procura, em segredo, reunir suas forças... Não se trata de restaurar a ordem moral do mundo, e sim de uma tentativa por parte do homem moral, ainda mudo, ainda imaturo – por isso ele se chama herói – de se reerguer entre as convulsões de um mundo torturado. O caráter sublime da tragédia está no paradoxo do nascimento do gênio no contexto da mudez moral e da infantilidade moral (BENJAMIN, 1984, p. 133).

Ora, as reflexões de Benjamin em torno do silêncio por entre os labirintos do teatro barroco, da tragédia grega e do teatro de épico de Brecht encontram seu reflexo também em seu pensamento sobre a escrita filosófica. Retomemos suas palavras, já citadas acima, sobre o teatro de Brecht: “o actor tem de ser capaz de espaçar os seus gestos, tal como o compositor tipográfico o faz com as palavras” (BENJAMIN, 2016, p. 183 e 184). A alusão à tipografia, ao comedimento do gesto espaçado, leva-nos outra vez a Mallarmé. Foi a sua voz, de lá dos confins do século XIX, que pareceu soprar as coordenadas ao filósofo Benjamin e que o crítico Blanchot mais uma vez tomou para si. Blanchot tratou a questão da escrita em Mallarmé no âmbito da linguagem ao mesmo tempo em que tornou o tema do silêncio um condicionante para pensá-la. Segundo o francês, há um poder de ausência na linguagem que muitas vezes nos leva a pensá-lo como sua própria essência – essência da linguagem – e o silêncio como último desenlace da palavra. No entanto, o silêncio não pode ser visto como um golpe

derradeiro, o acolhimento ao inefável ou uma espécie de coroamento da antilinguagem. Muito embora o silêncio seja uma exigência legítima e mesmo fundamental, não representa o oposto das palavras, mas, ao contrário, ele é

[...] suposto por elas e como que seu *parti pris*, sua intenção secreta; mais ainda, a condição da palavra, se falar é substituir uma presença por uma ausência e, através das presenças cada vez mais frágeis, perseguir uma ausência cada vez mais suficiente. O silêncio só tem tanta dignidade porque é o mais alto grau dessa ausência que é toda a virtude de falar (que por sua vez é o nosso poder de dar um sentido, de nos separar das coisas para significá-las) (BLANCHOT, 1997, p. 40).

A ideia presente em Mallarmé de que o silêncio pode se perfazer na própria linguagem termina por dominar o seu pensamento. Qualquer combinatória de palavras pode estar a serviço do próprio silêncio e mesmo ser, o que é mais radical, o próprio silêncio. Os exemplos elencados por Blanchot para ilustrar este impulso do poeta nos mostram esse entendimento; nas palavras de Mallarmé: “Evocar, em uma sombra proposital, o objeto emudecido, por palavras alusivas, reduzindo-se a um silêncio, comporta tentativa próxima de criar”. Ou ainda, expressões como „virgem ausente dispersa nessa solidão“, „férias deliciosas de si mesma“, „brancura vazia“, „envoltório de um nada“ designam, afinal, que “tudo isso é linguagem, mas linguagem que, expressando o vazio, deve finalmente ainda expressar o vazio da linguagem” (BLANCHOT, 1997, p. 41).

Segundo Blanchot, há em Mallarmé a pretensão em estabelecer uma relação, por um lado, entre a linguagem bruta e a palavra e, por outro, entre a linguagem essencial e o escrito. Já para Paul Valéry [1871-1945], um dos mais expressivos intérpretes da obra de Mallarmé, a poesia é assimilada em associação com o canto. Para Valéry, o canto funciona como um órgão que permite a revalorização da linguagem poética. A voz aparece como responsável por deter a mobilidade do discurso, “a única capaz de arcar com esse movimento e de engajar as palavras na sucessão que as torna leves e as volatiliza [...]” (BLANCHOT, 1997, p. 41). Numa ponderação do que diz Mallarmé, Blanchot realça a ideia de que a linguagem deve ser compreendida em sua missão de afastar de nós a presença material das coisas e também devolver “os direitos ao escrito”, entendido por ele como um impulso tácito de abstração „diante da queda dos sons nus“, segundo as palavras citadas de Mallarmé. Dada a composição tipográfica do escrito, ele pode mimetizar e mesmo expor o movimento. Nesse caso, o livro se apresenta como o modo da linguagem por excelência porque dela retém “o poder de abstração, de

isolamento, de transposição, porque dela ele [o livro,] afasta o acaso, resto da contingência das coisas reais, e porque, enfim, dela afasta o próprio homem, aquele que fala e aquele que ouve” (BLANCHOT, 1997, p. 42). O livro a que se refere é o Livro a ser sonhado, mas não apenas um livro que nos ofereça uma versão comprimida do mundo, mas também o seu inverso, sua ausência plenamente realizada, seu poder irrestrito de, nessa ausência, tudo poder expressar. Um poder que é, nas palavras de Blanchot, subtraído a tudo e expresso por nada.

Os poemas de Mallarmé apelam ao silêncio, o que pode ser intuído, por exemplo, na composição gráfica das páginas de *Un Coup de dés*. O verso “*comme si*” é bastante espaçado dos versos a seguir: “*Une insinuation*” [e ainda mais espaços] “*au silence*” (MALLARMÉ, 1974, 162). Os espaços em branco nas páginas do seu livro parecem buscar evidenciar a representação do silêncio. Algo que ganha poder de evidência quando, noutro texto, se refere a Alan Poe e afirma que, segundo o registro de Blanchot, “a armadura intelectual de um poema (...) se dissimula e se firma – tem lugar – no espaço que isola as estrofes e em meio à brancura do papel: significativo silêncio que não é menos belo de compor do que o verso” (BLANCHOT, 1997, p. 43). Exemplar neste contexto é o comentário que se segue:

Significativo silêncio, mas também significativo abandono, pois, no momento exato em que a linguagem nos cerca de uma ausência universal e nos livra da obsessão da presença do mundo, eis que o silêncio, para se expressar, apela para algo material, torna-se presente de uma maneira que arruína a orgulhosa construção erguida sobre o vazio, e ela, a própria ausência, não tem outro recurso, para se introduzir no mundo dos valores significativos e abstratos, senão o de se realizar como uma coisa (BLANCHOT, 1997, p. 43).

O comentário acima vai ao encontro de Mallarmé, cuja preferência pela página branca, pelo desenho espaçado de sinais ortográficos combinados, mimetizando uma melodia, sobrepõem-se ao seu interesse pelo texto evidente. Preferência que configura, talvez, “o último vestígio de uma linguagem que se apaga, o próprio movimento de seu desaparecimento, mas ele se mostra mais ainda como o emblema material de um silêncio que, para se deixar representar, deve se tornar coisa e assim permanece” (BLANCHOT, 1997, p. 43).

Mallarmé evidencia a contradição que permeia a linguagem. De um lado ela corrói o mundo para refazê-lo numa nova constelação de sentidos e, ao fazê-lo, realça seu único aspecto negativo e se mostra como força de contestação e transfiguração. Para

Blanchot, esse jogo da linguagem se torna possível porque diante de um valor sensível ela mesma se torna uma potência encarnada fisicamente. Essa materialidade lhe confere o poder de reter e, ao mesmo tempo, dispensar o mundo.

A densidade, a espessura sonora lhe é necessária para libertar o silêncio que ela encerra e que é a parte do nada sem a qual nunca criaria um novo sentido. Ela precisa ser infinitamente assim para reproduzir o sentimento de uma ausência – e se tornar igual às coisas para romper nossas relações naturais com elas. A contradição é rude, tortura toda linguagem poética, assim como atormenta as especulações de Mallarmé. É ela que leva o poeta, retomando a teoria de Crátilo, a buscar uma correspondência direta entre as palavras e o que significam, a ter saudades da cor clara da palavra *nuit* (noite) e o timbre escuro da palavra *jour* (dia), como se as palavras, longe de nos avisarem as coisas, devessem ser delas o decalque material: a sensualidade da linguagem nesse caso vem em primeiro lugar, e a palavra sonha em se unir aos objetos dos quais tem o peso, a cor, o aspecto denso e adormecido (BLANCHOT, 1997, p. 44).

As reflexões de Mallarmé inscrevem no plano teórico e poético aquilo que ele percebe como constituinte da própria escrita, a saber, dar-se como uma presença material. Os recursos que o poeta lança mão em suas composições ressaltam essa materialidade da linguagem na escrita, de modo que expedientes tais como a pontuação, a disposição tipográfica e mesmo os espaços em branco e a arquitetura das páginas também expressam esse modo de ser. O escrito aparece aqui como um espaço que expõe os gestos da compreensão e a linguagem, expressa por meio do livro, eleva, nas palavras de Blanchot, os elementos materiais que a compõe a uma existência superior.

A escrita pretende, portanto, libertar-nos do que é. E este é que ela pretende nos libertar é tudo, mas, em primeiro lugar, a presença do mundo material e efetivo que Blanchot caracteriza como sendo aquilo que marca o domínio do mundo objetivo. Para o autor, essa libertação é possível porque somos dotados de uma possibilidade de interpor uma distância entre nós e as coisas sem que nos deixemos confundir com elas. Esta possibilidade é autêntica e está ligada ao nosso profundo sentimento existencial da angústia que Mallarmé, por sua vez, qualifica como sendo o tédio. Segundo Blanchot, a escrita tem por papel substituir a coisa por sua ausência e a literatura cumpre este papel, já que opera com este movimento em direção a outra coisa, a algo que extrapola e nos escapa, uma vez que não tem como ser e que só retemos aquilo que conscientemente nos falta. Para Blanchot, é justo essa falta que se constitui como o próprio objeto e

criação da linguagem, o próprio “espaço literário”, para cunhar uma expressão do próprio autor⁸⁵.

Em *Rua de mão única*, há um texto intitulado “Guarda-livros juramentado” em que Benjamin reflete sobre a situação da escrita na contemporaneidade a partir de uma reflexão entre o período da invenção da imprensa na Alemanha e o lugar do livro no contexto europeu da primeira metade do século XX. Segundo suas intuições, o livro em sua forma tradicional caminha para o seu ocaso e Mallarmé teria sido aquele que anteviu essa iminente desaparecimento quando empregou as tensões gráficas provenientes do reclame na composição do seu *Un Coup de dés jamais n'abolira Le hasard*. Para Benjamin, Mallarmé teria capturado o *Zeitgeist* da modernidade ao imbricar em seu texto os elementos provenientes da economia, da técnica e da vida pública. Em seu poema, Mallarmé teria evidenciado o último movimento histórico da escrita que, antes asilada autonomamente no livro impresso, fora

(...) arrastada para as ruas pelos reclames e submetida às brutais heteronomias do caos econômico. Essa é a rigorosa escola de sua nova forma. Se há séculos ela havia gradualmente começado a deitar-se, da inscrição ereta tornou-se manuscrito repousando oblíquo sobre escrivatinhas, para afinal acamar-se na impressão, ela começa agora, com a mesma lentidão, a erguer-se novamente do chão. Já o jornal é lido mais a prumo que na horizontal, filmes e reclames forçam a escrita a submeter-se de todo à ditatorial verticalidade. E, antes que um contemporâneo chegue a abrir um livro, caiu sobre seus olhos um tão denso turbilhão de letras cambiantes, coloridas, conflitantes, que as chances de sua penetração na arcaica quietude do livro se tornaram mínimas. Nuvens de gafanhotos de escritura, que hoje já obscurecem o céu do pretense espírito para os habitantes das grandes cidades, se tornarão mais densas a cada ano seguinte (BENJAMIN, 1995, p. 28).

Inicialmente de pé nas paredes das cavernas para em seguida se deitar nos papiros, para depois encontrar o livro com o advento da invenção de Gutenberg, a escrita já se ergueu outra vez nos meios impressos do jornalismo, nas placas publicitárias de neon e, por fim, nas telas de cinema, de modo que a poesia Mallarmé assume o destino desse itinerário gráfico de modo peremptório. Mas para Benjamin, essa assunção mallermeniana da escrita nos moldes do espírito da modernidade não implica em sua subserviência aos ditames da ciência, da técnica e da economia. Ao contrário, a imersão da escrita em seu tempo apenas prefigura um momento em que sua profusão é convertida em qualidade escritural.

⁸⁵ Como veremos a seguir, é justamente a valorização da existência do sentimento de outra presença que aproxima o surrealismo desta mesma tendência teórica do poeta Mallarmé e que torna o surrealismo objeto de interesse de Benjamin.

Recuperando a ideia de uma escrita-imagem barroca, o filósofo vê em Mallarmé uma atitude que o assemelha ao calígrafo do tempo primitivo e outorga aos poetas a primazia da fundação de uma “escrita conversível internacional” capaz de renovar a autoridade na vida dos povos. O que seria esta escrita internacional é algo que permanece em aberto no texto de Benjamin. Uma pista para se pensar essa questão provavelmente se encontra em uma coletânea de textos, produzida muito esparsamente entre os anos de 1925 e 1934, que iria compor o *Imagens de pensamento*, nunca editado em livro por Benjamin em vida. Segundo Adorno, o termo “imagens de pensamento” remonta a Stefan George, que o usou em 1907 no livro de poesia *Der siebente Ring* [O sétimo anel] com referência a Mallarmé, que „sangrou pela sua imagem de pensamento“. Adorno comenta ainda: „[na noção de *Denkbild*/imagem pensamento] intervém uma concepção de Platão oposta à dos neokantianos, segundo a qual a ideia não é uma mera representação, mas um ente em si que, ainda que revele puramente do espírito, possui uma realidade sensível“ (BARRENTO, 2013, p. 174). Essa remissão ao platonismo, com certo grau de recorrência na obra de Benjamin, nos leva a pensar que a escrita internacional talvez só possa ser pensada em conexão com a imagem do pensamento nos termos platônicos, apontados por Adorno, em oposição ao representacionismo de escopo kantiano.

O material que compõe *Imagens de pensamento* só veio a público no formato de livro a partir da edição alemã de Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser, décadas após a morte prematura de Benjamin. De uma maneira muito generalizada, pode-se dizer que parte significativa dos seus textos nos traz uma visada sobre o ambiente cultural da Europa de sua época, refletida nas deambulações do Benjamin *flâneur*, entre uma cidade e outra em vias de modernização. Nápoles, Marselha, Ibiza, Paris e Moscou são alguns destes lugares. Dada a sua natureza assistemática, a forma escritural dos textos que compõem *Imagens de pensamento* contraria em quase tudo a maneira como se esperava, e de certo modo ainda se espera, uma escrita tradicionalmente filosófica. Predomina nessa coletânea um estilo fragmentado e um tanto ensaístico que, em alguns casos, em algumas imagens de pensamento, soam como composições que mais se assemelham a vinhetas.

O ano de 1925, aquele em que Benjamin redigiu os primeiros textos de *Imagens de pensamento*, coincide com o período em que produziu *Trauerspiel*, não somente o mais longo e denso trabalho do autor, mas também, como já vimos, aquele em que

expõe as suas críticas às premissas epistemológicas e estilísticas que regem certo tipo de texto filosófico e que ele submete ao crivo da suspeição. Para Benjamin, a escrita não é apenas a expressão do pensamento, nem seu reflexo, tampouco a sua representação, mas, antes, a sua realização, ou seja, escrever é uma maneira de realizar o pensamento, tal como afirma em “Pequenas habilidades”, um dos textos que compõe *Imagens de pensamento*. Implícita a esta ideia está a noção de que o pensamento não pode ser tomado como um fora da linguagem, mas somente pode ser concebido como intrínseco a ela e, de certo modo, é esta a noção que irá nortear o conjunto de sua filosofia e redação dos blocos que compõem *Imagens de pensamento*. Ao pensar a questão da exposição (*Darstellung*), tematicamente pormenorizada no mesmo ano de 1925 no *Trauerspiel*, Benjamin se vê levado a refletir sobre a questão da forma de exposição do pensamento, pois se ela, a escrita, é realização do pensamento é essa também a maneira pela qual é possível expor a verdade. Se a verdade tem um caráter fugidio e indomável, a forma que ele encontra para lidar com esta natureza esquiva é aquela praticada nos fragmentos por ele intitulados de imagens de pensamento. Talvez uma boa imagem para pensá-los seja a de um queijo suíço, já que descontínuos, vacilantes, repletos de cesuras. São escritos fraturados, que podem ser lidos como se estivessem num movimento infatigável, e cuja pena que o escreve parece sempre disposta à renovação. Eles realçam o estado de ruínas e inacabamento das coisas e expõem-se de maneira indireta e não linear, uma escrita do desvio, nômade, que sonda, perscruta o objeto nos seus diferentes extratos de sentido. Uma escrita que não negligencia e tampouco procura escamotear o aspecto linguístico do pensamento e sua carga de historicidade.

O livro *Imagens de pensamento* se revela crucial na medida em que acolhe a linguagem no interior de um panorama de cesura, de um pensamento e um mundo em fragmentos, e, sobretudo, como recusa crítica à filosofia como sistema. Sua escrita rejeita a perspectiva de um conhecimento filosófico que tem por ideal cindir o elo pensamento/linguagem por meio dos símbolos mais adequados para se obter daí uma demonstração neutra e pura, livre de hesitações e crente numa objetividade. Um conhecimento que celebra a distância entre a racionalidade e sua formulação, para que, desse modo, a escrita não exerça nenhum papel, ou que, no melhor dos casos, o exerça minimamente. Para Benjamin, a função exaustiva e de natureza sempre inacabada da escrita filosófica nunca é uma escolha deliberada, mas a sua própria condição, o que garante uma permanente reinserção do discurso filosófico na esfera da cultura, e, ao mesmo tempo, uma limitada capacidade de alcance dos grandes sistemas legados pela

tradição. O gesto da escritura apenas “margeia” aquilo que não é possível dizer e podemos apostar que é deste entendimento que advém o interesse de Benjamin pelas vanguardas históricas, a exemplo do surrealismo e do dadaísmo, tendências que lidam com aquilo que está na ordem do recalcado, para usarmos aqui um jargão da psicanálise. Nesse sentido, a galeria de Benjamin põe um Mallarmé barroco ao lado de autores como Rimbaud e Lautréamont para fazê-los pais de escritores e artistas como Louis Aragon, André Breton, Hans Arp e Marcel Duchamp. É nesse espírito que se dá sua adesão crítica ao surrealismo e um olhar muito particular sobre a escrita praticada pelos membros deste movimento.

3.2 A escrita dos despertos

A dimensão política é de fundamental importância para se pensar a questão da escrita filosófica na obra de Benjamin, como de resto em outros temas de sua produção. Como veremos, ela é atravessada mais uma vez por tópicos ligados à filosofia da arte e também da linguagem. Partimos do princípio de que não há uma porta de entrada específica para essa abordagem, mas algumas possíveis. A filosofia de Benjamin é labiríntica e muitas das portas podem nos conferir o seu acesso, muito embora não possamos estar absolutamente seguros de nos acharmos aí. Fragmentada e ao mesmo tempo rigorosa, é preciso fazer escolhas que nos permitam nos movimentar com o mínimo de destreza sob pena de perdição. A política atravessou a vida, os textos e mesmo a morte de Benjamin, anonimamente sepultado numa fronteira entre países entrincheirados. Embora já tenhamos oferecido indícios sobre a relação entre o que Benjamin pensa sobre o gesto de escrever filosofia e o seu pensamento político, acreditamos ser ainda de alguma utilidade tentar circunscrever o problema pormenorizadamente. A questão é saber sobre a dimensão política da escrita filosófica e qual a sua necessidade, quais as chances de sua realização. Os textos aqui visados para lidar com essas inquietações são escorregadios e sabemos que nossas escolhas também nesse requisito são arriscadas, como jamais poderia ser de outra maneira no terreno que nos movemos. Num primeiro momento interessa-nos uma espécie de exploração sobre a questão da escrita e sua dimensão política em dois ensaios benjaminianos da década de trinta, ensaios, digamos, declaradamente engajados politicamente: *O lugar do escritor*

francês na atualidade (1934) e *O autor como produtor: conferência pronunciada no Instituto para o Estudo do fascismo em 27 de abril de 1934*⁸⁶; em seguida *O surrealismo: o último instantâneo da inteligência europeia*, de 1929, e, mais uma vez, os chamados escritos-experimentos, compostos por *Rua de mão única*, de 1928; em menor proporção, *Imagens de pensamento*, esparsamente redigido entre 1925 e 1934; o inacabado *Passagens*, além duma piscadela ao *Sobre o haxixe e outras drogas*, redigido no início dos anos trinta, mas nunca publicado integralmente em vida. Estes textos constituem as nossas passagens por onde pretendemos iluminar as nossas questões.

Em princípio, gostaríamos de asseverar haver uma convicção por parte de Benjamin, e que aqui pretendemos assinalar e mesmo justificar, de que os seus escritos, sobretudo aqueles mais experimentais do ponto de vista formal, aqueles que chamamos aqui de escritos-experimentos, são os que melhor encarnam a ação transgressora que julgava ser fundamental diante da situação política em que a Europa se encontrava e, de certo modo, ainda se encontra – dada a persistente presença de um severo capitalismo excludente, não só nela, na Europa, como também nos demais continentes. A ideia é mostrar a relevância dessa reflexão para o desenvolvimento de sua ação filosófica, entendida aqui como prática formal, como escrita de filosofia. Ou seja, apontar a perspectiva de Benjamin de que a escrita filosófica é dotada de uma carga política.

Entre meados e o final dos anos vinte, podemos verificar que Benjamin conclui um período marcado por uma reflexão sobre a literatura alemã e inicia uma etapa voltada à tradição francesa. Não é que Benjamin tenha virado as costas em definitivo às suas origens, sua produção sobre Brecht, por exemplo, segue a pleno vapor. Mas, de maneira mais ampla, no plano temático e no volume de produção, sua ênfase crítica recai sobre a literatura do país que adotaria como seu segundo lar, apesar de toda a dificuldade que se possa ter ao se pensar em um lar quando estamos a tratar de um expatriado como o foi Benjamin. Já na primeira fase de sua produção, o uso da linguagem é compreendido como intrinsecamente político. Entretanto, alguns de seus textos da “fase francesa” (e vamos manter as aspas por entendermos ser imprecisa a

⁸⁶ Conforme se verifica na carta a Adorno do dia 28.04.1934, portanto um dia após o dia 27 do subtítulo, há um engano na data deste texto preparado para a dita conferência: “Aproveito o elã que sinto ao ter acabado de ditar o texto de uma longa palestra para ativar por sua causa a máquina de escrever [...]. Se estivesse aqui, creio que a palestra que te falei no início daria material para discussão. Seu título é *O autor como produtor* e será apresentada aqui no Instituto para o Estudo do Fascismo diante de uma plateia bem pequena mas altamente qualificada; ela representa uma tentativa de fornecer, para a literatura, uma contrapartida à análise que empreendi para o teatro no trabalho sobre *O teatro épico*. (BENJAMIN e ADORNO, 2012, p. 106 e 107). Como outros, esse ensaio nunca foi publicado por Benjamin, apesar das inúmeras tentativas. Cf. a este respeito a nota de Scholem em *Correspondência*, p. 161, op.cit.

circunscrição) não parecem elucidar essa questão de maneira explícita, chegando até mesmo a turvar o nosso entendimento sobre o tema ao apontar a compreensão da escrita no interior de um repertório político mais estreito.

Em *O lugar do escritor francês na atualidade*, um ensaio feito sob encomenda para a *Revista de Investigação Social*, do Instituto Social de Pesquisa, Benjamin reflete sobre o papel do escritor extrapolando a questão da escrita filosófica para o âmbito mais geral da escrita, notadamente, o lugar do literato francês. Porém, alguns indícios aí expostos nos parecem ser de grande utilidade aos propósitos desse trabalho. O período da redação do ensaio é vivido sob uma forte crise financeira e o do exílio temporário em Ibiza por conta das perseguições aos judeus já então promovidas pelo regime nazista. Nesse escrito, ao refletir sobre o *Voyage au bout de La nuit*, de Céline (1894-1961), Benjamin trata do que chama de “uma nova forma de emancipação” e um tipo singular de militância. Contra Céline, Zola é escolhido pelo filósofo como aquele que melhor representa a França do seu tempo justamente por fazer da recusa ao existente, “o planejamento de Haussmann, e o palácio dos Paiva, e a oratória de Rouher” (BENJAMIN, 2017, p. 164) a mola propulsora de sua literatura, o que não percebe em Céline, visto como um reacionário. Zola recusa o conformismo resultante do medo cuja tendência é escamotear o mundo vivido, o que o afina a Benjamin, ao menos nessa etapa da sua produção, que pensa a função do intelectual burguês a partir da militância, muito embora entenda que o intelectual tenha sido arrastado às cordas numa posição defensiva diante das forças reacionárias. Apesar disso, escreve Benjamin, “quanto mais ingrata for, em muitos casos, essa posição, tanto mais decididamente se exige dos intelectuais que sejam representantes de confiança de uma classe” (BENJAMIN, 2017, p. 164).

A redação do pequeno ensaio intitulado *O autor como produtor: conferência pronunciada no Instituto para o Estudo do fascismo em 27 de abril de 1934* é contemporânea ao ensaio sobre o escritor francês. Também escrito sob a influência de certa ideia de militância e engajamento, Benjamin entende que a situação social daquele período europeu teria colocado ao escritor a tarefa de se decidir sobre a que campo político ele dispõe a sua atividade a serviço. Em outras palavras, Benjamin está interessado em saber também qual o papel do intelectual enquanto escritor. Com rara objetividade, nesse ensaio, assim como no texto anteriormente abordado, Benjamin toma posição quanto a algumas “atuais questões da política literária” (SCHOLLEM, 1993, p. 160). Também aqui a questão da escrita filosófica é ultrapassada para o âmbito

mais geral, entretanto, assim como no outro ensaio, podemos capturar alguns indícios do seu pensamento na relação entre o que significa escrever filosofia e a perspectiva política. Colocado o propósito de outro modo, nesse texto podemos entrever no gesto da escrita uma expressão da linguagem que também se diz como expressão política.

O problema do escritor é formulado nos termos de dois antagonismos: entre o escritor burguês e o escritor progressista, por um lado, e entre a tendência e a qualidade, por outro. Segundo Benjamin, persiste uma dicotomia que exige que o autor siga uma tendência correta, aquela que se posiciona no âmbito da luta de classes, ao lado do proletariado, e, ao mesmo tempo, garanta o primado da qualidade em sua produção. O escritor burguês, por seu turno, não reconhece essa exigência, já que se satisfaz com a produção que se destina ao entretenimento, ao mero lazer, que faz escoar pela indústria e pelo mercado. A dicotomia entre tendência e qualidade persiste, portanto, apenas entre os escritores progressistas. A hipótese benjaminiana é a de que uma obra embalada pela tendência justa, progressista nos costumes e com vistas ao comunismo, deve ser dotada de todas as outras qualidades que possam afirmá-la, de modo que a simples adesão a uma justa tendência não é o suficiente para lhe assegurar qualidade. Para ele, o conceito de “tendência” expresso nos meios literários se mostra inadequado a uma crítica literária politicamente orientada, segundo as suas próprias palavras. Assegura só haver tendência correta quando coincidem a perspectiva política e literária e, segundo seus termos, só há tendência politicamente correta quando nela está inclusa a tendência literária, esta, sim, responsável, como nada mais, pela qualidade da obra. Ou seja, “a tendência política correta de uma obra inclui sua qualidade literária, porque inclui sua *tendência* literária” (BENJAMIN, 1994, p. 121). Como de costume no conjunto de sua abordagem filosófica, Benjamin propõe-se a pensar a questão da escrita dialeticamente. Acredita poder pensá-la a partir dos contextos sociais vivos e, com isso, lança mão de prerrogativas marxianas cujas premissas estabelecem que as relações sociais são condicionadas pelas relações de produção. Mas o recurso a Marx não é gratuito. O comum na crítica materialista é saber (1) se a obra se vincula com as relações de produção de seu tempo e, portanto, é reacionária, ou (2) visa sua transformação e é, portanto, revolucionária. Benjamin, por seu turno, propõe que se pense a questão nos seguintes termos: (3) como ela, a obra, se situa no interior das relações de produção, especificamente as relações literárias de produção? Seu interesse é o de saber qual a função da obra na perspectiva interna das relações literárias de produção de seu tempo, ou seja, visa saber, em suas palavras, sobre a “técnica literária das obras”.

Com o conceito de técnica, Benjamin pretende encontrar um meio de precisar a relação entre tendência e qualidade, ao mesmo tempo em que esclarece que a tendência pode implicar num avanço ou um retrocesso da técnica literária. Em sua análise da literatura russa de Sergei Tretiakov [1892-1937], vê neste autor um tipo que ele chama de “escritor operativo”. Tretiakov seria justamente o escritor que encarna, a um só tempo, tendência politicamente correta e técnica literária progressista. É um tipo ativo que embora realize o simples relato e a informação, ao mesmo tempo se recusa a ser apenas um relator e um informante e se dispôs ao combate e a transformação. Um autor que, segundo Benjamin, borra as fronteiras entre os gêneros literários ao produzir romances tradicionais ao mesmo tempo em que compõe trabalhos que mais o assemelha a um jornalista. Tretiakov evidencia uma época que vive o momento de grande fusão de formas literárias e cuja resistência a esse dado é tornada estéril. A imprensa, especialmente o jornal, seria o centro gravitacional desta fusão pelo fato de tornar explícita a problematização dos limites entre autor e leitor. Ao menos foi assim, nesses termos, que Benjamin viu funcionar a imprensa soviética, embora não pudesse ainda dizer o mesmo sobre a imprensa europeia-ocidental, onde o espaço das seções de escrita nos jornais não havia sido devidamente destinado ao leitor, trabalhador e especialista, como autor, mas ainda permanecera incólume sob os auspícios dos detentores dos meios de produção, empenhados em manter viva a distância, as fronteiras entre produtor/autor e leitor.

Na Europa ocidental, e especialmente na Alemanha dos três primeiros decênios do século XX, permaneceu o paradoxo entre o fato do jornal ter sido o lugar mais importante a ser ocupado pelo escritor e, ao mesmo tempo, ter sido controlado pelo capital, portanto por aqueles que, segundo Benjamin, historicamente oprimem e ofuscam a compreensão do condicionamento social do escritor. Pressionada pela situação bélica e econômica daquele período, a inteligência alemã até pôde gozar de ampla repercussão em termos de opinião revolucionária sem, no entanto, refletir sobre sua própria relação com os meios de produção vigentes. Destaca-se nesse momento a aparição de movimentos políticos-literários de grande importância, como a “Nova objetividade” e o “Ativismo”, que, embora tenham se mostrado solidários ao proletariado, permaneceram, segundo a interpretação oferecida por Benjamin, contra-revolucionários no sentido de não extravasar os limites da qualidade do

escritor/produtor. Teria sido Brecht⁸⁷ o primeiro a levar à frente, ao campo literário, a ideia marxiana de que não é possível alimentar a indústria da produção sem transformá-la minimamente, de que não se pode produzir sem transformar e mesmo liberar os meios de produção, ao que chamou de “refuncionalização”. Benjamin soube compreender que, desde sempre, é perfeitamente possível à indústria assimilar e propagar temas revolucionários sem arriscar a existência do aparelho burguês e mesmo das classes que o controlam. Isso tende a permanecer enquanto o aparelho for alimentado pelo que Benjamin chamou de “escritor de rotina”, ou seja, aquele que conscientemente, mesmo que dotado de inclinações socialistas, opta por não modificar o aparelho por receio de romper os vínculos com a classe dominante. É quando a luta contra a miséria é convertida em objeto de consumo, segundo acertada formulação de Benjamin.

Como já dito, decidir-se sobre a adesão ao Partido Comunista foi algo que restou em aberto na vida de Benjamin. No entanto, os textos acima mencionados parecem suscitar um engajamento mais franco, assim como induzem a pensar na proposta de uma escrita que se coloca a serviço de causas que, aparentemente, nos parecem externas a ela própria, externas à própria linguagem, independente da nobreza que guardem, do valor social que consagrem. Tal percepção não passou despercebida por Scholem, que contestou duramente os dois ensaios. A defesa de Benjamin, entretanto, veio em forma de uma missiva dotada de tocante teor dramático em que lamenta a incompreensão do amigo e justifica o seu apelo ao comunismo como um “mal menor” diante de sua difícil situação material:

[...] Você a formula através de uma pergunta talvez retórica: “Seria esta uma profissão de fé comunista?”

Me parece que perguntas como essa, ao atravessar o mar a caminho do destinatário, absorvem o sal do oceano e tem um sabor ligeiramente amargo para quem foi inquerido. Mas não nego que foi assim que me senti. [...] E me deixa muito assombrado que nele [no comunismo] você veja uma suma, ou um credo, pelas suas palavras. [...]

Mas que novidade ela poderia trazer-lhe? Que o meu comunismo, entre todas as formas possíveis e tipos de expressão, jamais assumiu a de um credo? [...]; que é uma expressão drástica, mas não infrutífera, da impossibilidade atual de uma produção científica, impossibilidade de oferecer um espaço ao meu pensamento e à minha existência, diante da atual forma econômica; que ele

⁸⁷ Benjamin produziu uma série de escritos críticos voltados à produção poética de Brecht, com quem inclusive trocou colaboração literária. Sobre a reunião desses textos, ver a edição brasileira *Ensaio sobre Brecht*. Tradução de Cláudia Abeling, São Paulo: Boitempo, 2017.

representa a única tentativa racional para alguém quase completamente privado dos meios de produção, de proclamar os direitos a isso em seu pensamento bem como em sua vida; que ele é tudo isso e muito mais e em cada aspecto nada além do *mal menor* [...]. Preciso dizer tudo isto a você? [...] E esta prática (que no caso do ensaio que você critica é uma prática científica) representa para a teoria – ou ao credo, se você quiser – uma liberdade muito maior do que os marxistas supõem [Grifo nosso] (BENJAMIN e SCHOLEM, 1993, p. 158 e 159).

Benjamin se refere de maneira muito vaga aos “marxistas”, de modo que se nos torna difícil enredar qualquer leitura crítica sobre as suas palavras nesse sentido. O certo é que os seus dois textos até aqui tratados, supõem uma comunidade de marxistas capazes de reconhecer a ideia de emancipação como uma ação capaz de “desmantelar a fronteira entre os que agem e os que vêem, entre indivíduos e membros de um corpo coletivo” (RANCIÈRE, 2010, p. 31), para ficarmos com a satisfatória definição de Rancière. Por outro lado, aquilo que provavelmente não supunham os seus supostos marxistas, e que decerto corresponde exatamente ao que provoca uma percepção duvidosa em Scholem (apesar das mais que honestas justificativas de um Benjamin esfacelado materialmente pela onda nazista), diz respeito a ausência, nos ensaios tratados, da exploração pormenorizada do tema da política numa correlação intrínseca ao tema da linguagem.

A fissura, ou melhor, a lacuna existente no sistema filosófico de Kant quanto ao tratamento adequado da questão da linguagem já fora apontada por Benjamin em sua juventude – e pormenorizadamente tratada no primeiro capítulo deste trabalho. Naturalmente, dada a familiaridade de Scholem com a reflexão benjaminiana, qualquer crítica que viesse a prescindir do ajuste de contas com a linguagem, e portanto com a lacuna deixada pelo edifício arquitetônico kantiano, lhe causaria estranheza, de modo que não poderia ser diferente ao tratar de uma escrita que pretendesse se apresentar como politicamente qualificada. Portanto, se em *O autor como produtor...* e em *O lugar do escritor francês na atualidade* Benjamin formula de maneira inequívoca o papel político do escritor, não será nestes textos que encontraremos a expressão mais bem acabada de como o autor compreende o exercício formal desse empreendimento. Certamente, é nos seus escritos-experimentos, alguns dos quais redigidos inclusive no momento anterior aos dois ensaios supracitados, que encontraremos a mais adequada expressão crítica de sua proposta, particularmente com mais eficiência em *Rua de mão única* e *Passagens*, embora neste último somente possamos afirmar com alguma cautela, dado o seu caráter inconcluso. Não é que Benjamin entregue aí uma fórmula, um estatuto, um estilo ou algo em definitivo sobre como escrever filosoficamente. Não

é bem essa e jamais poderia ser algo assim as suas pretensões. Sua preocupação e prática formal têm muito mais um sentido negativo. Importa-lhe abalar as formas estabelecidas, com as quais já não vê chance de cortejo à verdade do pensamento, por isso o caráter experimental daqueles textos. Sem dúvidas, nos escritos-experimentos mantêm-se as premissas políticas reivindicadas nos ensaios sobre o autor como produtor e sobre o escritor francês, porém, com o acréscimo do princípio de que a linguagem, sob pena de degradação, não pode ser concebida instrumentalmente, não pode ser concebida como meio (*Mittel*) a serviço do que quer que seja, que ela é ação e traz em si uma dimensão política. Ela não produz um duplo que indica, que guia, que seduz, não oferece bulas, guias de como agir, linguagem é ação.

Sem dúvidas, a composição dos escritos-experimentos implicou numa ruptura com a tradição em termos de pensamento e, conseqüentemente, de sua exposição escrita. Uma ruptura, diga-se, que se anuncia desde a redação da tese de livre docência, o *Trauerspiel*, composto de uma maneira tão pouco acadêmica que lhe custara a reprovação da banca examinadora. Nos escritos-experimentos, a ambição de Benjamin foi a de levar a palavra aos confins da linguagem, lá onde a palavra já não parece ser suficiente e que se mostra como uma ação política por excelência. Dessa forma, para além de Mallarmé, terminou por se afinar com o que havia de mais transgressor em sua época, acolhendo criticamente em sua reflexão aquilo que vicejava de mais radical em termos de experimento de linguagem no âmbito das vanguardas históricas. Interessa-lhe a postura encontrada entre dadaístas e, sobretudo, surrealistas – que trataremos de maneira pormenorizada mais a seguir. Importante notar que ao mesmo tempo em que essas vanguardas põem a questão da forma como matéria precípua da expressão (*Ausdruck*), elas apontam para um enfrentamento no horizonte político mais restrito e cujo principal alvo passa a ser, no campo das próprias vanguardas artísticas, o expressionismo alemão, enfrentamento a que Benjamin não se esquivou, tal como podemos ler a seguir:

Na produção de Jung, um dos elementos que foram trazidos à luz de maneira pioneira e eruptiva pelo Expressionismo chega a ter um efeito tardio e particularmente eficaz, como se pode reconhecer hoje. Trata-se de um niilismo específico dos médicos, como aquele também encontrado nas obras de Beethoven, e que tem um representante tardio em Céline. Este niilismo resultou do choque que o interior do corpo provocou nos profissionais que tratam dele. O próprio Jung atribui ao Expressionismo o crescente interesse pelo psíquico e escreve: “A arte expressionista antecipou profeticamente esta orientação, assim como a arte sempre capta instintivamente, por antecipação, as orientações futuras da

consciência geral”. (...) A este respeito, é preciso não perder de vista as relações que Lukács estabeleceu entre o Expressionismo e o fascismo (BENJAMIN, 2006, N8a, 1, p. 514).

Sem entrarmos no mérito da suposta aproximação de Jung com o fascismo, cumpre notar que imediatamente após a ascensão do nazismo, Lukács publicou o ensaio *Grandeza e decadência do expressionismo* (*Grösse und Verfall des Expressionismus*) com o intuito de lançar alguma luz sobre o fenômeno do expressionismo e a República de Weimar por meio de uma leitura marxista. Para o autor, é no contexto de “uma atmosfera intelectual de „anti-capitalismo romântico“ e „irracionalismo“ que o expressionismo emerge enquanto corrente artística” (JORDÃO MACHADO, 2016, p. 38), e cujos vínculos com o movimento operário já sequer aparecem entre os seus autores. Segundo Jordão Machado em seu valioso livro *O debate sobre o expressionismo*, os membros deste movimento tenderam a uma recusa da racionalização da vida social e, em nome desta recusa, apenas conseguiram, progressivamente, a expressão por meio de ironias que divertiam uma elite intelectual, mas que, no fundo, apenas serviram para disfarçar o embaraço do movimento diante de problemas complexos e socialmente objetivos. Resulta dessa postura que, pouco a pouco, o expressionismo termina por se identificar com o fascismo, de resto dotado de caráter igualmente irracional.⁸⁸

Acolhida a crítica lukacsiana, Benjamin se volta ao que realmente pode lhe municiar nas vanguardas históricas. A ideia de técnica literária proveniente das vanguardas é então considerada em proveito de sua própria exposição filosófica. Nesse contexto, o surrealismo assume papel preponderante não somente em suas reflexões teóricas como no exercício de sua prática formal de exposição do pensamento. Blanchot referiu-se ao surrealismo como um estado de espírito, de modo que a escola, enquanto movimento programático, orquestrado em 1924, por intelectuais como Louis Aragon, Philippe Soupault, Robert Desnos, Paul Éluard e André Breton, teria ficado para trás. Para o autor, “em toda pessoa que escreve há uma vocação surrealista confessa” (BLANCHOT, 1997, p. 88). O caso de Benjamin, enquanto escritor de uma filosofia muito particular, provavelmente ultrapassa os limites da mera vocação. Certamente há algum exagero e mesmo equívoco em falar numa integral adesão benjaminiana ao

⁸⁸ Sobre o desenvolvimento da crítica de Lukács contra o expressionismo, ver “Considerações sobre a trajetória político-intelectual de Lukács na década de 30” em Op. cit. MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. *Debate sobre o expressionismo*.

surrealismo, mas não é possível negligenciar sua intensa identificação com os escritores franceses deste movimento. Supomos que os indícios de que haja algo de surreal em seus próprios escritos, particularmente nos escritos-experimentos, podem ser verificados a partir da relação que neles se estabelece com os sonhos, a embriaguez narcótica e a técnica da montagem literária, mas, sobretudo, no seu interesse pela cidade de Paris e pelo papel do escritor a partir da concepção de escrita automática dos surrealistas, duas hastes, Paris e a escrita automática, que por fim consideramos interligadas. Esta escrita procura extrapolar os limites da consciência e se efetiva por meio de montagens de fragmentos desconexos advindos da realidade. Kracauer chegou a definir a escrita eletrizante de *Rua de mão única* nos termos de um misto de inspiração surrealista e montagem cubista, ao passo que Willi Bolle definiu este mesmo livro, composto de sessenta imagens de pensamento, como um “texto de iniciação à cultura da grande cidade contemporânea” (BOLLE, 1999, p. 89), do que se pode depreender a influência do surrealismo sobre a escrita deste livro nada acadêmico de Benjamin.

Certamente um dos momentos biográficos em que melhor podemos perceber a identificação de Benjamin com o surrealismo seja numa carta enviada a Adorno, de 1935, em que expressa franca admiração pela leitura do *Camponês de Paris* (1926), de Luis Aragon. Em suas palavras:

Nunca pude ler mais que duas ou três páginas na cama sem que meu coração começasse a bater tão forte que eu precisasse pôr o livro de lado. Que advertência! Que indício dos anos e anos que haveriam de escoar-se entre mim e tal leitura. E no entanto meus primeiros esboços para as *Passagens* datam dessa época. (ADORNO e BENJAMIN, 2012, p. 155).

Os primeiros esboços para as *Passagens* a que Benjamin se refere constam de meados de 1927. Neste inacabado projeto, expõe a cidade de Paris como uma ideia por onde esperou obter uma imagem da modernidade. Não há, portanto, como negar que seu fascínio pelo livro de Aragon advém, em grande medida, pela apresentação de uma Paris mítica, onírica e protagonista em sua narrativa presente em *O camponês...* Essa tendência literária presente no romance de Aragon filia-se a uma tradição que igualmente apresentou Paris em primeiro plano. Nesta tradição, encontram-se autores como Restif de La Bretonne e Sébastien Mercier, no século XVIII, e Baudelaire como o grande expoente desta tendência no século XIX. Com essa simples filiação, o itinerário do fascínio de Benjamin pelo *Camponês...* já poderia ser parcialmente explicado, mas ainda há mais do que isso. De algum modo, Aragon acena a Baudelaire, o poeta que

Benjamin concebeu como “o poeta da modernidade” *par excellence* e cujas páginas de *Paris, capital do século XIX* dão a prova mais cabal desta eleição do filósofo. Em sua produção poética e ensaística (ainda mais e com melhor eficiência na primeira), Baudelaire afirmou, tanto para o bem como para o mal, a Paris oitocentista dos anos 50 e 60, aquela do apogeu do II Império comandado por Napoleão III e traumatizada pelo processo de reurbanização operado pelo então administrador o barão de Haussmann, o homem que fez do embelezamento estratégico da cidade a pedra de toque para nela soprar os ventos do progresso de uma modernidade industrial. Foi esse cenário que alimentou a poética baudelaireana e fez dela objeto de análise privilegiada na obra de Benjamin para pensar o declínio da tradição, a emergência de uma cultura burguesa, o capitalismo e a modernidade europeia. Em sua interpretação crítica da obra de Baudelaire, a cidade é tomada como um *médium* de reflexão, hermenêuticamente como um texto a ser lido de forma alegórica⁸⁹. A Paris de Aragon e de Benjamin é já um sopro alquebrado daquela vivenciada por Baudelaire, mas ainda assim a Paris baudelaireana. Baudelaire, como os grandes escritores, compõe aquele grupo dos que “fazem suas combinações em um mundo que vem depois deles” (BENJAMIN, 1995, p. 15).

Pensar a escrita automática e a Paris dos surrealistas, oriunda de uma tradição baudelaireana, leva Benjamin a retomar a problemática do papel do crítico, tal como já havia experimentado na tese de doutoramento sobre o romantismo alemão⁹⁰. Mas dessa vez não mais para realçar as concepções românticas sobre a crítica de arte. Nesse momento, interessa-lhe apresentar a ideia de que as condições históricas que lhes são contemporâneas tendem a ofuscar a distância necessária para o exercício crítico e cujo maior agente das dificuldades encontra-se no desenvolvimento de uma “segunda natureza”, a técnica. Conforme as suas observações, a técnica se impõe radicalmente sobre o intelectual cidadão na forma de reclames e da publicidade de maneira geral. Sobre esse tema, afirma que “insensatos são os que lamentam o declínio da crítica. Pois sua hora há muito já passou. Crítica é uma questão de correto distanciamento (...) A „imparcialidade“, o „olhar livre“ são mentiras, quando não são expressão totalmente ingênua de chã incompetência”(BENJAMIN, 1995, p. 54), diz na imagem de pensamento “Estas áreas são para alugar”, presente em *Rua de mão única*. Benjamin

⁸⁹ Sobre o tema da cidade como texto a ser lido na obra de Benjamin, ver, especialmente, BOLLE, Willi, *Fisiognomia da Metrópole Moderna*. São Paulo, Edusp, 2000.

⁹⁰ A este respeito, ver op. cit. do *Conceito de crítica de arte no romantismo alemão*.

perspectiva a questão da crítica em termos antropológicos e avalia que as condições históricas do início do século são pouco favoráveis para o desenvolvimento da crítica, que, cada vez mais, perde seu espaço para os anúncios publicitários que abundam na imprensa. Pensar a escrita automática e a relação da escrita com a cidade, particularmente a de Paris, faz Benjamin recuar ao problema da crítica para entrelaçá-la a sua problematização.

As vanguardas dos primeiros decênios do século XX provocam uma nova postura por parte da crítica ao mostrar a insuficiência de instrumentos tradicionais para avaliá-las, de modo que os críticos, diante de tal dificuldade, assumem um ar de imparcialidade disfarçada de distanciamento. Benjamin observa que para além da crise literária instaurada pelas vanguardas, a publicidade promove alterações na própria escrita em geral. Para ele, os experimentos literários desde Mallarmé devem ser entendidos a partir da influência da publicidade e, sobretudo, como reação a ela. A questão que se coloca para Benjamin é a de como elaborar o perfil da crítica diante de uma aparente impossibilidade histórica. Quais as chances de existência da crítica em um mundo em que a publicidade se prova como a mais eficiente linguagem? Deve a crítica assimilar-se aos códigos publicitários como forma de auto-salvação diante do colapso provocado pelo mercado e pela indústria cultural? A resposta a essas questões parece vir em *Rua de mão única*, um livro tributário à publicidade desde o seu estilo fragmentado até a sua forma gráfica e design da capa, composta, em sua primeira edição, pela fotomontagem assinada pela artista visual Sacha Stone [1895-1940]. Mas o livro não é tributário ao mercado publicitário e os seus reclames, antes se apresenta como recurso de uma crítica, no limite, utópica, como uma aposta numa “dialética imanente à história da escrita”, conforme as palavras de Josef Fűrnkäs⁹¹. *Rua de mão única* se mostra uma nova forma de escrita no paradoxo de uma anti-literatura para uma nova literatura que, diríamos, se converte em escrita filosófica. Nesse livro Benjamin realiza o movimento contemplativo, exposto no “Prefácio” do *Trauerspiel*, de se aproximar do seu objeto concreto de análise e, mimetizá-lo, sem com isso estabelecer uma empatia e, dessa forma, inquiri-lo radicalmente. No caso, importa a Benjamin saber as razões da maior eficiência, da primazia da publicidade sobre a crítica do mundo contemporâneo.

Ainda em “Estas áreas são para alugar” podemos ler que:

⁹¹ Cf. GATTI, Luciano. *Walter Benjamin e o surrealismo: escrita e iluminação profana*, Ed. citada, p. 78.

[...] O olhar mais essencial hoje, o olhar mercantil que penetra no coração das coisas, chama-se reclame. Ele desmantela o livre espaço de jogo da contemplação e desloca as coisas para tão perigosamente perto da nossa cara quanto, da tela de cinema, um automóvel, crescendo gigantescamente, vibra em nossa direção. E assim como o cinema não apresenta móveis e fachadas em figuras acabadas de uma consideração crítica, mas unicamente sua proximidade teimosa, brusca, é sensacional, assim o reclame genuíno aproxima as coisas a manivela e tem um ritmo que corresponde ao bom filme. Com isso, então, a „objetividade“ é finalmente despedida e, diante das imagens gigantescas nas paredes das casas, onde „Cholorodont“ e „Sleipnir“ estão ao alcance da mão para gigantes, a sentimentalidade sanada se torna americanamente livre, assim como as pessoas a que nada mais toca e comove reaprendem no cinema o choro. Para o homem da rua, porém, é o dinheiro que aproxima dele as coisas dessa forma, que estabelece o contato conclusivo com elas. E o resenhista pago, que no salão de arte do *marchand* manipula as imagens, sabe, se não algo melhor, algo mais importante sobre elas que o amigo das artes que as vê na vitrine. O calor do tema desata-se para ele e o põe em disposição sentimental. – O que, afinal, torna os reclames superiores à crítica? Não aquilo que diz a vermelha escrita cursiva elétrica – mas a poça de luz que a espelha sobre o asfalto (BENJAMIN, 1995, p. 54 e 55).

Temos aqui, sintetizado nessa imagem de pensamento, o problema da crítica frente a questão do distanciamento e do aspecto fundamental que envolve a recepção da publicidade: ela é apreendida por meio da imagem, ou melhor, mediada por ela. Ao que indica, a crítica em seus moldes tradicionais contemplativos entrou em declínio. A experiência urbana já não oferece condições para que se realize, já que a profusão publicitária achatou sua presença, como também a percepção do cidadão, mais propenso às exigências do consumo dos produtos veiculados pela publicidade, estrategicamente convertidos em suportes imagéticos.

A reabilitação da crítica exige, em contrapartida, uma estratégia de reconstrução do distanciamento para que ela se reabilite e se realize. *Rua de mão única* desponta como exemplo vigoroso dessa nova estratégia a partir de uma experiência urbana particular, e como sinal de engajamento em tempos históricos de possibilidades aparentemente cerradas. A reconstrução estratégica da crítica nos parece acertadamente esclarecida nas palavras de Luciano Gatti ao comentar “Estas áreas são para alugar”:

O dado fundamental dessa reconstrução é que a publicidade não é apreendida de maneira imediata, mas por meio de uma imagem. Ao determinar a percepção do reclame pelo desvio do reflexo no asfalto, a imagem interpõe uma distância na observação da aparência urbana, reconstruindo assim o jogo de proximidade e distância que o próprio reclame havia impossibilitado. O aspecto mais ostensivo não é observado diretamente, mas pela justaposição de elementos que constituem uma nova imagem da cidade e possibilitam ao crítico um posicionamento adequado. A reconstrução da crítica é também uma reformulação da percepção urbana pela noção de imagem. Como categoria

central da crítica, ela torna possível a construção de uma perspectiva, de um posicionamento a partir de um distanciamento do objeto. Além disso, a imagem é o instrumento adequado para a apreensão da aparência urbana naqueles aspectos que ela tem de mais concreto, como indica sua construção a partir da montagem de luz e asfalto (GATTI, 2009, p.79).

A estratégia subversiva de Benjamin procura no efeito involuntário da imagem uma saída para reconstrução da crítica e, com ela, do pensamento filosófico e de sua expressão escrita. A tática formal de *Rua de mão única* o torna, nesse sentido, ele mesmo um livro da vanguarda em termos de uma bibliografia filosófica.

Rua de mão única oferece os contornos históricos da experiência na qual as tensões artísticas e políticas do surrealismo se desenvolveram. No ensaio de 1929 sobre o surrealismo, Benjamin definiu o movimento como um “estreito riacho alimentado pelo úmido tédio da Europa pós-guerra”, situado nos limites entre um momento contemplativo e a exigência de engajamento político pela via do comunismo. Procurou enfatizar as revisões que, em muitos casos, alteraram e radicalizaram a posição política dos surrealistas em face das exigências históricas que se apresentavam no momento. Os caminhos que os levaram da descoberta dos sonhos, da exploração do inconsciente ao compromisso revolucionário. A chamada “fase heroica” inicial, aparentemente mobilizada por puros interesses artísticos, pouco a pouco, foi incorporando o compromisso social e político com mais ênfase. No ponto de passagem desse deslocamento está a “transformação da concepção surrealista de experiência, chamada por Benjamin de iluminação profana” (GATTI, 2009, p.82). A seu ver, os surrealistas oscilaram entre uma propedêutica à iluminação profana até a própria iluminação.

Durante os primeiros anos, a experiência surrealista constou em transfigurar a realidade cotidiana por meio da escrita automática. Nessa escrita, busca-se uma iluminação capaz de diluir as fronteiras entre o que se encontra dentro e fora, o que é onírico e vigília, o que é da ordem do privado e o que se encontra na esfera social e coletiva. Mas, importante ressaltar, a iluminação é profana e, portanto, não remete ao transcendente, tal como a iluminação religiosa, mas sim à ideia de que a realidade, ou melhor, o surreal é formado pela convivência das contradições. Os dados e objetos provenientes do mundo onírico, por exemplo, ganham concreção na escrita automática como fonte de conhecimento. Como bem mostra Gatti, Breton elaborou uma teoria da imagem em que esta consiste numa “iluminação fugaz, cuja produção está fora do alcance da vontade humana” (GATTI, 2009, p. 83). Uma teoria, portanto, antivoluntarista da imagem e cuja compreensão da maneira como se constitui nos

escapa. Ela não é intencional e jorra do acaso, do automatismo. Quanto mais arbitrária, mais potente torna-se a imagem. Mas, bem compreendido, disso não se pode inferir um apelo dos surrealistas ao irracionalismo. Ele não está a serviço da “desrazão”, mas sim da expansão da racionalidade por meio da subsunção de elementos tradicionalmente negligenciados pela tradição que tem o pensamento lógico e abstrato erguido aos altares da sabedoria. É dessa maneira que a escrita automática, em sua vertigem capaz de sequestrar fragmentos imagéticos da realidade, procura alargar os processos de racionalidade e entrega o *cogito* particular dos surrealistas, um modelo muito particular de pensamento.

O “Prefácio para uma mitologia moderna” do *Camponês...*, de Aragon, se mostra exemplar nesse sentido. Sobre ele, já foi dito que foi escrito no espírito de uma “paródia de meditação cartesiana”⁹². Como sabemos, em Descartes verificamos a existência de um „eu pensante“ capaz de nos conduzir a evidência para representar e avaliar o real. O caminho de Descartes é conhecido e é formulado nos termos de uma dúvida metódica: de tudo posso duvidar, menos de que eu mesmo duvido. A imediatez dessa certeza me permite conferir a minha própria existência e, partindo dela, representar a realidade. Da „*res cogitans*“ à „*res extensa*“, temos aí solucionada, grosso modo, a questão da certeza da existência e a justificada possibilidade de conhecer e representar a natureza. A problemática dessa formulação, já há muito debatida pelos seus críticos, reside no uso irrestrito da evidência como critério da verdade, uma vez que os erros também nos oferecem o mesmo sentimento de evidência, sem o qual estaríamos todos livres de persistir nos nossos reiterados erros. Em *O camponês...*, Aragon propõe um „eu“ que se esgueira por entre as passagens pouco iluminadas de uma velha Paris ainda sobrevivente às reformas de Haussmann para se desfazer “nas semelhanças entre as certezas do erro e as erranças da certeza” (GAGNEBIN, 1996, p. 244). Não teme o erro, o engano do “gênio maligno” temido por Descartes, mas procura se aproveitar da errância para se livrar da identidade e de uma razão claustrofóbica e, ao mesmo tempo, afirmar a vida em sua plenitude, o que, para ele, implica em explorar sua dimensão recalçada, tornada explícita por meio da descoberta freudiana do inconsciente psicanalítico.

⁹² A observação é de Josef Fürnkäs em *Surrealismus als Erkenntnis*, conforme Jeanne Marie Gagnebin em seu Posfácio “Uma topografia espiritual”, à edição brasileira do *Camponês de Paris*, Ed cit.

A Paris de Aragon é o palco do inconsciente, lugar da errância por onde afloram os desejos e se tropeça em ruínas prestes a revelar uma verdade ainda não perscrutada. De maneira análoga, Benjamin diz em *Infância em Berlim por volta de 1900* que “saber orientar-se numa cidade não significa muito. No entanto, perder-se numa cidade, como alguém se perde numa floresta, requer instrução” (BENJAMIN, 1995). A cidade é convertida em escrita a ser decifrada e o texto sobre a cidade uma paisagem a ser deambulada. *O Camponês...* é repleto de placas publicitárias, nomes de ruas e muros parisienses, menus de cafés. No bar “„CERTA“: „WHISKY SODA: 5 F“”. Sob o termômetro atribuído a J. Thurneysen, lê-se na coluna: “CRECHES, RUE DE CRIMÉE, 144 (TRINTA LUGARES)” e, logo abaixo, “ORFANATOS E ESCOLAS COMUNAIS” (ARAGON, 1996, p. 183). Aqui a haste da cidade de Paris se interliga a da escrita automática como exigência interna do surrealismo. Segundo Blanchot, a história da escrita automática seria a de um contínuo infortúnio. Ela não é, enquanto método, uma invenção fictícia, mas um gesto, um aceno em tudo urgente que procura responder “a uma das principais aspirações da literatura” (BLANCHOT, 1997, p. 89). Nos termos de Blanchot, “uma máquina de guerra contra a reflexão e a linguagem, (...) destinada a humilhar o orgulho humano, especialmente na forma que lhe foi dado pela cultura tradicional” (BLANCHOT, 1994, p. 89). Arroga-se como modo de conhecimento por meio da palavra, numa perspectiva em que a linguagem não é tomada como discurso, mas como realidade própria em que ao homem é concedido o direito ao absoluto.

Apesar de toda ironia exposta no “Prefácio” do *Camponês...*, surpreendente no surrealismo a sua busca pelo seu *cogito*. Nele verificamos um revide aos preceitos cartesianos, ao mesmo tempo em que revela uma busca por uma via direta consigo próprio, sem mediações, e que está na raiz das questões manifestas pelos surrealistas. No entanto, diferente do que se pode pensar, essa via não deve ser buscada apenas excepcionalmente nas experiências místicas, mas reconhecidas nos nossos sentimentos que são verdadeiros e ligados ao pensamento. Breton acredita “que esse sentimento pode ser imediatamente uma linguagem, tornar-se linguagem sem que por isso as palavras se interliguem entre ele e esse sentimento” (BLANCHOT, 1994, p. 89). Fundamentalmente, a ideia dos surrealistas é a de que se digo ou escrevo um sentimento qualquer, livre do controle da consciência, a palavra aí escrita não simplesmente representa, mas expressa a própria consciência e, mais, é a própria consciência. A palavra assim liberada manteria o próprio fluxo da consciência. Nesse sentido, a escrita

automática converte em continuidade o sentimento e a escrita, em última instância, também sentimento. A palavra como pura abstração é encarnada afetivamente e desfaz sua existência como mera coisa presente. A reflexão é suspensa a partir daí e a consciência se desenrola no campo da linguagem, “a esse vazio preencher-se e a esse silêncio expressar-se” (BLANCHOT, 1994, p. 90). Nos termos críticos de Breton, “o desejo de análise predomina sobre os sentimentos” (BRETON, 2016, p. 19) e a escrita automática subverte esse domínio.

Como em Benjamin, os surrealistas rejeitaram pensar a linguagem em sua acepção meramente instrumental, já que, tornada sujeito, confunde-se com o próprio pensamento e se vê ligada à liberdade como “única espontaneidade verdadeira” (BLANCHOT, 1994, p. 91). Na escrita automática, há uma fusão entre palavra e liberdade que se expõe como “realidade impressa”. Nesse caso, as palavras se liberam autonomamente e independem das coisas que expressam. À palavra se recusa o papel de espelhar o que quer que seja e nela se firma a sua concreção e mobilidade. Retiradas de sua significação utilitária, as palavras tornam-se opacas como qualquer outro objeto do manuseio habitual. Elas inauguram uma espécie de reino da perdição cujas encarnações mais emblemáticas no século XX talvez sejam os *ready-mades* de Duchamp, onde toda retórica é convertida em simples matéria bruta; a célebre frase de Gertrude Stein: “*A rose is a rose is a rose*”; ou mesmo a afirmativa “*flor é a palavra flor*”, de Cabral. Instaura-se aqui uma instabilidade em relação à própria condição do existir da literatura, onde noções tradicionais da estética tais como obra e arte passam a ser questionadas. Sobre isso, Blanchot argumenta que uma marcante característica do pensamento de Breton foi a de manter ligadas tendências inconciliáveis. Na mesma medida em que sustenta um esgotamento da literatura, faz da pesquisa literária sua principal matéria, assim como sustenta que a poesia não é o que conta, já que a poesia emana dos gestos humanos, mas faz da escrita o seu principal ofício. Entende que escrever impõe-se como experiência autêntica, na medida em que entrega ao homem a consciência do sentido de sua condição.

Para Benjamin, Breton apresenta em *Nadja* aquilo que ele chama de “desvios perturbadores”. O romance traz muito dos motivos da primeira fase do movimento surrealista, ao mesmo tempo em que “esboça os contornos de uma experiência revolucionária que aponta para além do domínio da literatura” (GATTI, 2009, p. 83). *Nadja* é um romance não linear, uma montagem de narrativas isoladas que se justapõem sem respeito a uma sequência lógica rigorosa. Os episódios abundam livremente sem

um encadeamento necessário. Eles se bastam a si mesmos, de modo que a supressão de algum deles dificilmente poderia comprometer o conjunto da obra. Cada parte do romance, assim como cada episódio e os seus desdobramentos são dispensáveis, ao mesmo tempo em que é a profusão dessas partes e seus episódios isolados que determinam a sua singularidade e sua emancipação diante de um todo que só hipoteticamente flutua sobre eles. Essa montagem surrealista acolhe o que os seus membros denominaram de “acaso objetivo”, onde semelhanças e coincidências se entrecruzam inadvertidamente e originam uma iluminação exposta pelo autor. Embora o acaso ocorra de maneira fortuita, cabe ao surrealista uma disposição ativa em colhê-lo, deve-lhe ser característico uma espécie de treino da atenção ou do olhar, ou ainda, em termos baudelaireanos, uma disposição de esgrimista do tipo que se exige do transeunte da metrópole, habituado aos choques advindos da multidão, da profusão publicitária e do deslocamento veloz dos modernos meios de transporte.

A ênfase na vivência (*Erlebnis*) urbana como acontecimento de repercussão artística será prolongada à repercussão política entre os surrealistas, segundo a compreensão de Benjamin. A rua mina a identidade constituída por uma individualidade pretensamente encerrada em uma tradição que se supõe segura. Atua tal como o sonho sobre o recém desperto, desagrega as certezas, ofusca o entendimento. A descrição de *Nadja* feita por Breton como um “livro de portas batentes” vai ao encontro do que Benjamin chama de “virtude revolucionária”, na medida em que, enquanto uma imagem que invoca o limiar entre uma porta aberta e cerrada, desestabiliza hábitos sociais ligados à discricção aristocrática já convertidos em atributos de pequenos burgueses arrivistas. É como se Breton anunciasse as construções de vidro da Bauhaus como virtude revolucionária e exortasse um “exibicionismo moral, que nos é extremamente necessário” (BENJAMIN, 1994, p. 24). A volatilidade com que *Nadja* é exposta no romance torna o autor muito mais próximo dos objetos que a circunda do que a ela mesma. E os objetos que a cerca são um inventário do antiquado: as primeiras construções de ferro, as primeiras fábricas, as primeiras fotografias, os pianos de salão, as roupas que abandonaram a circulação da moda. Breton, assim como Aragon no *Camponês...*, teriam compreendido a relação desses objetos com a revolução. O desuso e a inutilidade atentam contra o pragmatismo utilitário da modernidade e a cidade passa a ser vista em sua decadência, onde a figura barroca da ruína passa a ser o seu selo mais apropriado. A história é apresentada sob o signo da transitoriedade e a miséria

arquitetônica ganha relevo em suas análises, sobretudo a miséria do interior, exatamente como o faz Benjamin em suas próprias análises sobre a modernidade.

O passado passa então a ser visto sob a perspectiva assumidamente política. Sai de cena o suposto olhar neutro do historiador curioso e desinteressado, talhado para descrever o desenvolvimento da maquinaria do progresso, e entra em quadro o rebelde disposto a demolir a cidade. Uma radicalização política feita em nome de uma ideia de liberdade. Entretanto, aos olhos de Benjamin, este conceito anarco-libertário de liberdade ainda parece ser insuficiente à revolução das massas, de modo que sua ação se restringe ao campo dos intelectuais e da boêmia. Porém, um acontecimento histórico em particular presente em *Nadja*, do ano de 1927, chama atenção de Benjamin: as manifestações ocorridas em defesa de Saco e Vanzetti, dois anarquistas italianos vitimados por um processo jurídico norte-americano calunioso, embalado exclusivamente pelo “temor vermelho” contra comunistas numa espécie de pré-macartismo. O próprio Benjamin, em gesto único, teria marchado de gravata vermelha e um terno surrado pelas ruas de Paris contra a famosa execução dos dois homens, conforme relato de Scholem⁹³. A conciliação da revolta anárquica e a revolução parecem aí soprar as asas da esperança do pássaro surrealista vislumbrado por Benjamin, capaz de transpor os limites da literatura e firmar-se apto a “mobilizar para a revolução as energias da embriaguez” (BENJAMIN, 1996, p. 30). Mas essa passagem do literário para o político não se dá de maneira simples, tal como, igualmente, não lhe pareceu ocorrer com facilidade entre os surrealistas.

A passagem entre o vanguardismo artístico e uma posição revolucionária nem sempre se dá necessariamente, tal como constatamos nos inúmeros exemplos da história. Celine teria se mostrado um claro exemplo disso aos olhos de Benjamin. O filósofo procurou compreender as razões que levaram o surrealismo à esquerda e viu na guerra de Marrocos uma forte razão para tal, mas não somente. A hostilidade dos seus membros a certa inteligência teria sido preponderante. Segundo a leitura de Benjamin, mas também de outros intérpretes mais recentes do surrealismo, havia neles um claro contraste em relação a uma tendência enraizada na *intelligenstia* de esquerda que lhes era contemporânea. Uma *intelligenstia* supostamente progressista, que pressupunha “que sua função positiva derive inteiramente de um sentimento de obrigação, não para com a revolução, mas para com a cultura tradicional” (BENJAMIN, 1994, p. 30). Essa

⁹³ Cf. de SCHOLEM, G. História de uma amizade, op. cit, p. 142.

tendência foi analisada por Benjamin, anos depois, na perspectiva do conceito de história em suas *Teses sobre o conceito de história*. O conceito de progresso foi preponderante nas análises ali propostas, já que enraizado também nas correntes de esquerda, sobretudo a social democracia, que tratava a emancipação como um acontecimento inexorável proveniente da marcha do progresso. Em suas *Teses*, Benjamin tratou a concepção de progresso como uma abstração ancorada numa ideia igualmente abstrata de que há um desenvolvimento causal dos eventos sociais correspondentes aos elos causais da natureza. Segundo ele, a ideia de progresso servira apenas para imobilizar qualquer traço de reação diante da barbárie fascista que se agigantou na Europa e que mais tarde culminou nos campos de concentração.

No entendimento de Benjamin, o conceito de progresso carrega consigo a marca anti-revolucionária. Na raiz da concepção burguesa de esquerda, residiria uma funesta vinculação entre moral idealista e prática política que, de fato, jamais se consumou. A percepção dessa debilidade teórica da esquerda ilumina o lugar de Benjamin, mas também dos surrealistas, numa tradição “noturna” que o filósofo chamou de „insurrecional“. Deriva daí a recuperação de autores como Rimbaud, Lautréamont e Dostoiévski como precursores do surrealismo – *Saison en enfer*, de Rimbaud, chegou a ser festejado como o texto seminal do movimento. Autores que fizeram do culto da maldade “um aparelho de desinfecção e isolamento da política, contra todo diletantismo moralizante, por mais romântico que seja esse aparelho” (BENJAMIN, 1994, p. 30), por mais à esquerda que seja esse aparelho. Isso porque o conceito de liberdade forjado por esses autores assume uma radicalidade de rara procedência. Para eles, a causa de libertação da humanidade é a única que vale à pena lutar e foi com essa premissa que se viram diante do desafio em associar revolta e revolução. Em Rimbaud, Lautréamont e Dostoiévski os surrealistas identificaram uma reação satânica ao ímpeto conservador que se ajoelha a reverenciar o passado ao tomar o presente como sua realização causal e necessária. Benjamin viu na postura dos surrealistas a oportunidade teórica de tomar o passado politicamente, o que significa recolher os despojos do passado, dispersos fragmentariamente, como ruínas, segundo os interesses do presente com vistas à revolução e a liberdade. O que significa, em seus termos, salvar os mortos da desapareição.

Luciano Gatti apresenta uma divisão entre os surrealistas a partir de três grupos que nos parece acertada: 1. os que acreditavam apenas na revolução espiritual (Artaud e Soupault); 2. os que apenas consideravam a revolução dos fatos sociais (Neville); e 3.

os que consideravam uma possível conciliação entre anarquismo e comunismo (a maioria dos autores, então sob a influência de Breton a partir da redação do *Segundo Manifesto*, de 1930). Segundo a formulação de Gatti, Benjamin não se encaixaria em nenhuma das três categorias, “sua posição busca encontrar no surrealismo a mobilização para a revolução das energias da embriaguez”. De fato, como dissemos no início deste capítulo do nosso trabalho, não nos parece razoável apresentar um Benjamin surrealista, um filósofo que tenha aderido acriticamente a esse movimento apesar do impacto que possa ter lhe causado em sua produção. Em primeiro lugar, os textos que antecedem o *Trauerspiel* não trazem nenhuma alusão explícita à revolução nos termos de um projeto comunista. Em segundo, muitos dos textos que lhe são posteriores não expõem os elementos “mágicos” que compõem as exigências teóricas da embriaguez surrealista. Ou seja, nem antes nem depois de sua chamada “fase francesa” é possível encerrar Benjamin como um filósofo surrealista. Muito embora, como já vimos até aqui, não haja como negar a forte influência exercida pelos surrealistas na maneira como ele encaminha sua crítica à tradição, sobretudo no que diz respeito à escrita de uma filosofia tradicional que se quer capaz da imodesta tarefa de encerrar a verdade no interior de um sistema ancorado na força do conhecimento.

Porém, Gatti não nos parece ir a fundo naquilo que separa Benjamin dos surrealistas, de modo que os escritos-experimentos podem nos confundir nessa questão. Se é verdade que não estamos autorizados a assertivas mais gerais a respeito do projeto *Passagens*, dado o seu caráter inacabado, o mesmo não nos parece ocorrer em *Rua de mão única*. Nele nos parece muito difícil dissociar a imagem de Benjamin do surrealismo em sua crítica a uma escrita forjada nas convicções objetivas de uma racionalidade nos moldes *more geometrico*. A mobilização para a revolução das energias da embriaguez, salientada por Gatti, ganha corpo nesse texto emblemático. Próximo do que pensam os membros do terceiro grupo do movimento (o que nos leva a pensar em Breton e Aragon), Benjamin acreditou que as energias da embriaguez provenientes da fase heroica surrealista poderiam realizar efetivamente uma transformação nos termos da revolução. Nos moldes benjaminianos, o pessimismo proveniente da revolta anárquica deve produzir uma imagem capaz de fazer frente, em termos materiais, à ideologia do progresso. Uma imagem capaz de destituir a recepção meramente passiva diante das obras em nome de uma postura ativa. *Rua de mão única* se mostra como um trabalho que procura apresentar uma soma de imagens capazes de desestabilizar o leitor acostumado ao texto linear e acabado, forjando assim o seu

potencial político ao agir sobre o leitor por meio de uma escrita elétrica. Atua como agente transviado de uma literatura pouco convencional: “o que são desvios para os outros, são para mim os dados que determinam a minha rota” (BENJAMIN, 2006, N1,1, p. 499). Dessa sua capacidade de colher os destroços de uma cidade que normalmente não se vê, uma cidade inconsciente, por assim dizer, e de acolher igualmente os canteiros psíquicos recalçados pela consciência socialmente difusa, enfim, pelo uso das forças da embriaguez com vistas à uma mobilização política por meio de uma escrita elétrica, *Rua de mão única* até pode parecer uma escrita surrealista.

Porém, é importante retomar a importância do sentido do despertar (*Erwachen*)⁹⁴ no pensamento de Benjamin. A definição apresentada por Breton do surrealismo como “automatismo psíquico puro (...) ditado do pensamento, na ausência de qualquer vigilância exercida pela razão” (BRETON, 2016, p. 36) parece-nos apresentar um claro conflito com os interesses da crítica à escrita exercida por Benjamin. Noutra imagem de pensamento presente em *Rua de mão única* intitulada “Sala de desjejum”, podemos ler que “Quem receia o contato com o dia, seja por medo aos homens, seja por amor ao recolhimento interior, não quer comer e desdenha o desjejum. Desse modo, evita a quebra entre o mundo noturno e diurno” (BENJAMIN, 1995, p. 11 e 12). A aposta teórica de Benjamin se dá à luz da razão, à luz do despertar. A exigência pelo despertar político estaria na base das exigências filosóficas de Benjamin e é ela que ele procura identificar na escrita automática dos surrealistas e que procura realizar na sua própria escrita. Ao comentar o sentido do seu projeto *Passagens*, lemos que “Assim como Proust inicia a história de sua vida com o despertar, toda apresentação da história deve também começar com o despertar; no fundo, ela não deve tratar de outra coisa. Esta exposição, portanto, ocupa-se com o despertar do século XIX” (BENJAMIN, 2006, N4, 3, p. 506).

Segue dessas observações a imprescindível leitura de Rolf Tiedemann a respeito do conceito de despertar em Benjamin. Em sua “Introdução à edição alemã (1982)” das *Passagens*, Tiedemann recordou o importantíssimo fato de que Benjamin buscou uma concepção do concreto que sustentasse o edifício teórico do seu projeto ao lado da teoria do sonho surrealista, de modo que foi em torno desses dois pilares, de

⁹⁴ Sobre o conceito de *Erwachen*, cabe a observação de Carla M. Damiano ao apontar que ele “está necessariamente relacionado ao de *Traum* – sonho – e é desenvolvido por Benjamin principalmente no Projeto das *Passagens*, tendo as seguintes ligações: com Proust, por meio de sua teoria narrativa; com Marx, pela sua interpretação da história; com Freud e com o surrealismo, ambos pela dimensão do inconsciente. Ressalte-se a conotação política da ideia de „despertar”” (DAMIÃO, p. 2006, p. 183).

uma concepção do concreto e da teoria do sonho, que se realizou os primeiros esboços das *Passagens*, onde empreendeu uma interpretação histórica do século XIX com vistas a encontrar regiões até então negligenciadas pela história. Os surrealistas teriam tornado a realidade rarefeita, débil, tal como as figuras derretidas de Dali, cujos conteúdos só podem ser sondados como pertencentes ao mundo dos sonhos e onde a linguagem só indiretamente pode decifrar. Segundo Tiedemann,

Ao dirigir a ótica do sonho ao mundo da vigília, as ideias ocultas, latentes que dormitavam em seu seio, deveriam ser resgatadas. Benjamin queria tornar frutífero um procedimento semelhante para a apresentação da história: tratar o mundo das coisas do século XIX como se fosse o mundo das coisas sonhadas. A história regida por relações de produção capitalistas é, em todo caso, comparável à ação inconsciente do indivíduo sonhador pelo fato de ser feita por homens, porém, sem consciência e sem plano, como em um sonho (TIEDEMANN, 2006, p. 17).

Benjamin teria procurado aplicar o “modelo onírico” dos surrealistas ao século XIX, de modo que desse passado deveria ser removida a ideia de um passado acabado daquilo que realmente se tornou história. A ideia geral de Benjamin é a de que o que aconteceu no passado não se restringe a ele, os meios de produção e a vida espiritual de modo genérico não se esgotam nos seus modos de produção dominante. “Benjamin via neles em plena função o imaginário de um inconsciente coletivo que ultrapassou em sonhos seus limites históricos, já atingindo o presente” (TIEDEMANN, 2006, p. 17), assim como uma transposição do indivíduo ao coletivo de uma consciência fragmentada que vacila entre a vigília e o sonho.

Ao lado da valorização dos sonhos, e no mesmo período da redação das *Passagens*, Benjamin também vislumbrou certo potencial no efeito produzido pelos narcóticos enquanto instância capaz de diluir as formas petrificadas em que pensamento e objetos teriam se tornado com o advento da produção industrial do século XIX. Entre os anos de 1927 e 1934, Benjamin realizou uma série de experiências pessoais com algumas substâncias alucinógenas como o haxixe, a mescalina e o ópio em que participaram o filósofo Ernst Bloch e os médicos Ernst Joël e Fritz Fränkel⁹⁵. Destas experiências surgiu uma série de escritos que envolvem protocolos e uma novela que mais tarde resultou no livro editado no Brasil sob o título *Sobre o haxixe e outras*

⁹⁵ Entre 1932 e 1933, Benjamin relata, em cartas a Scholem e Gretel Adorno, a existência do projeto deste livro, um projeto que jamais se consumou integralmente. Somente uma parte dele, correspondente a uma das seções intitulada “Haxixe em Marselha”, foi elaborado e publicado, oportunamente, no jornal *Frankfurter Zeitung*, em 1932. O restante dos protocolos apenas foi lançado postumamente.

drogas, material que o alinha a uma tradição literária que passa pelo surrealismo, mas também por Thomas de Quincey, Charles Baudelaire, Aldous Huxley e William Burroughs, autores que igualmente relataram os efeitos de suas experiências com diversos narcóticos em variados estilos literários. Relevante sobre esses escritos benjaminianos parece-nos a advertência de Gagnebin quanto ao fato de não podermos esperar nenhum tipo de sensacionalismo sobre supostos efeitos sobrenaturais advindos desses relatos. As palavras de Gagnebin são relevantes não no sentido moral, mas no sentido filosófico. Ela nos mostra que o que temos ali são observações simples, carregadas de concretude, derivadas de uma experiência, muitas vezes, calculada. No fundo dessa relação calculada de Benjamin com o seus experimentos psicodélicos está a sua convicção pela necessidade de despertar, o que nos induz a compreender, também no plano pessoal, sua atitude em não abrir mão da presença de dois médicos enquanto se submetia aos efeitos das drogas. Tanto nos sonhos como nos sintomas provenientes do consumo das drogas Benjamin percebia haver alguma chance de perscrutar um mundo singular e concreto ao invés de uma experiência puramente abstrata do mundo. Scholem chegou a afirmar que “o encontro de Benjamin com o surrealismo preparou, provavelmente, o terreno para as experiências com o haxixe” (SCHOLEM, 1989, p. 176). Os surrealistas teriam ensinado a Benjamin que “a superação autêntica e criadora da iluminação religiosa não se dá através do narcótico. Ela se dá numa „iluminação profana“, de inspiração materialista e antropológica, à qual podem servir de propedêutica o haxixe e outras drogas [...]” (BENJAMIN, 1994, p. 23).

Os sonhos e os narcóticos abriram para Benjamin a possibilidade de pensar uma experiência em que “o Eu se comunicava com as coisas de maneira corpórea e mimética” (TIEDEMANN, 2006, p. 18). Ao pretender introduzir a iluminação profana na história e se aproximar do mundo do século XIX como um intérprete dos sonhos ou como um “comedor de ópio”, Benjamin intenta, ainda segundo as observações de Tiedemann, se valer das suas ideias sobre a faculdade mimética tomada como uma „teoria da experiência“ – desenvolvidas nos ensaios de 1933, *A doutrina das Semelhanças* e *Sobre a faculdade mimética*, ambos tratados no excurso do primeiro capítulo deste trabalho. A experiência é aí abordada como a capacidade humana de produzir e perceber semelhanças e que, no entanto, teria sofrido mutações no decorrer do desenvolvimento da humanidade. Uma passagem de um comportamento sensível e qualitativo, no que se refere às coisas, para o desenvolvimento de uma faculdade de perceber semelhanças não-sensíveis – que, segundo Benjamin, constituiria a capacidade

da linguagem e da escrita. Como uma reação ao conhecimento abstrato, o autor propõe uma experiência calcada no mais remoto comportamento mimético, ancorado no contato imediato com as coisas. No centro do seu interesse se encontra um “saber sensível” que, no lugar dos conceitos, postula as imagens:

As imagens ambíguas e enigmáticas do sonho nas quais se mantém oculto aquilo que escapa entre as malhas demasiadamente largas da semiótica e recompensa por si só os esforços do conhecimento; a linguagem imagética do século XIX que representa sua „camada mais profundamente adormecida“, uma camada que deveria *despertar* com as *Passagens* (TIEDEMANN, 2006, p. 18) [grifo nosso].

Aqui parece-nos que o conceito de despertar opera a justa demarcação entre Benjamin e os surrealistas, bem como a demarcação das suas escritas. Sobretudo em Aragon e Breton, acredita Benjamin, havia o claro propósito em dissolver os limites entre a vida e a arte, ou melhor, transmutar a vida em arte ou arte em vida. Segundo a compreensão benjaminiana do projeto surrealista, sonho e realidade são apresentados de maneira imbricada e oferecem uma realidade sonhada que não estipula uma saída às exigências políticas. Aragon, por exemplo, teria permanecido atado à esfera do sonho e da mitologia sem se deixar iluminar pela luz da razão, ou, o que é o mesmo neste contexto, sem um despertar. Ao invés de fazer o passado aparecer no presente, a mitologia surrealista torna indistinguível o presente e o passado e com isso as coisas são mantidas à distância, o que fere as pretensões filosóficas de Benjamin que ambiciona aproximá-las da própria vida numa conciliação com o mito. Como entre os surrealistas, o estado onírico, bem como o efeito dos narcóticos, se constituem como procedimentos fundamentais, mas com a fundamental diferença de que no projeto benjaminiano esses estados não são fins em si mesmos, mas apenas “disposição experimental”, segundo a terminologia de Tiedemann. São como “passagens” das quais é preciso despertar, assim como espera fazer despertar o século XIX em sua proposta historiográfica das *Passagens*, sob pena do passado perseverar como pesadelo no presente.

A figura do sonho e do despertar são descritas por Benjamin analogamente como expressão e interpretação, de modo que o fascínio que o sonho carrega apenas pode ser dissolvido por meio da interpretação, tal como se nos oferece no enredo da

psicanálise freudiana⁹⁶. A interpretação é apresentada, portanto, como único instrumento capaz de nos arrancar das amarras e fascínio de uma época que nos precede e ao mesmo tempo nos oprime; interpretação como experiência de vigília em relação ao passado a que o sonho reporta. Essa ideia benjaminiana está atrelada ao que ele pensou sobre o conceito de história: “Não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança sua luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação [...]. Não é progressão, e sim uma imagem, que salta” (BENJAMIN, 2006, N2a, 3, p. 504). Uma imagem que salta, vale dizer, do perigo, isto é, por uma ameaça que emerge do presente e que permite ao historiador iluminar o passado ao interpretá-lo eletivamente. A citação colhida por Benjamin do poeta Paul Morand [1888-1976] parece-nos ainda mais elucidativa a este respeito: “Estudando esta época tão próxima e tão longínqua, comparo-me a um cirurgião que opera com anestesia local: trabalho em regiões insensíveis, mortas, e o doente, entretanto, vive e ainda pode falar” (BENJAMIN, 2006, N2a, 5, p. 504). Segundo esta imagem do poeta, o passado, doente e redimido, balbucia uma saída a um presente em risco, em perigo. Cumpre o sentido da salvação, que etimologicamente não é outra coisa senão retirar do perigo, resgatar dos escombros, segundo a terminologia latina. No entanto, vale ressaltar que ao considerar as chances de salvar o passado, Benjamin está pensando nas esperanças do passado que podem ressurgir. Não sendo a História apenas uma Ciência, mas um tipo de memória (*Eindenken*), o passado pode ser alterado segundo os critérios da recordação. É nesse sentido que não há passado acabado, as suas reservas sempre permanecem em aberto segundo as urgências do presente com possibilidades de abertas para o futuro.

Todo agora possui alguma afinidade com algum passado, e torná-lo legível é possível mediante a imagem onírica que dele, do passado, salta e que compete ao historiador agarrar no presente como um intérprete de sonhos. Isso desde que se pense o passado não numa perspectiva mitológica, nos confins de um passado longínquo e remoto, mas no âmbito de uma história próxima, donde se faz fundamental uma reflexão concreta sobre aquilo que nos condiciona. É nesse sentido que Benjamin fala sobre a necessidade do historiador se deixar tocar pelo ocorrido, ao invés de mergulhar na história em busca dos acontecimentos e objetos que, supostamente, imóveis e

⁹⁶ A este respeito, ver a filiação de Benjamin a algumas ideias fundamentais da psicanálise freudiana em ROUANET, S. *Édipo e o anjo. Itinerários freudianos em Walter Benjamin*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1981.

imutáveis, os aguarda para adentrarem os salões dos museus e as páginas da história. Como já dito anteriormente, a lei do historiador não é a da empatia, mas da proximidade, ela é eletiva. Ele age dialeticamente ao tomar fatos e coisas sob perspectivas distintas e “é isto que deveria ser realizado pelo despertar do sonho do século XIX” (TIEDEMANN, 2006, p. 19). É o empenho em despertar de um sonho que Benjamin considera ser a finalidade da “reviravolta dialética” do historiador. Por isso a escrita automática dos surrealistas não pode satisfazer inteiramente a exigência crítica de Benjamin, falta-lhe o componente do despertar, imersa que se encontra na imagética do mito, imersa que se encontra no reino dos sonhos e do inconsciente. Falta-lhe o “aviso de incêndio” que Benjamin tanto persegue, o despertar dos sonâmbulos.

Para encaminhar as últimas linhas deste capítulo, salientamos que ao destacar as razões da sempre renovada admiração de Benjamin por Baudelaire e Mallarmé, do seu interesse crítico por Tretiakov, o seu apreço e leitura crítica dos surrealistas, e seu elogio à literatura demoníaca de Rimbaud, Lautréamont e Dostoiévski, procuramos mostrar uma força crítica que se expressa negativamente nos escritos-experimentos de Benjamin. Não há como encontrar aí nenhum modelo, nenhum paradigma, nenhum estatuto que nos diga o que é uma escrita de efeito revolucionário. Mesmo porque o estilo entre um texto e outro varia em cada escrito-experimento. Cada um constitui-se a partir de uma busca muito própria, em claro apreço pela singularidade que implica o gesto da escrita, do encontro entre o pensamento e o mundo, imbricados que são pela linguagem. Não há nada que garanta a aparição de uma exposição definitiva, o que seria um contrassenso diante da negatividade com que a escrita de Benjamin se apresenta, se expõe. A força de sua escrita certamente possui feições surrealistas, baudelairianas, mallarmenianas, rimbaudianas... muito embora não seja, talvez igualmente como a daqueles autores, mais do que um exercício crítico dotado da contundente impostura de sair por aí recolhendo os despojos, as ruínas de um projeto de civilização que jamais parece se realizar, que jamais parece despertar.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando nos encontramos em um tempo em que a irracionalidade se insinua como motivo de orgulho e caminho para uma suposta sabedoria, em tudo soberba, moldada pelo mais voraz e vaidoso anti-intelectualismo, guiada por velhacos, e, ainda assim, capaz de controlar o conjunto de uma sociedade embalada pelo culto ao obscurantismo é porque nos encontramos no mais alarmante momento de perigo. Walter Benjamin viveu e escreveu em tempos assim, “tempos sombrios” – como cunhou Hannah Arendt – que lhe custou uma breve e penosa existência. Como filósofo, Benjamin mobilizou o pensamento em torno de alguma saída diante do horror em que viveu, ao tempo em que fez dessa busca uma reflexão sobre as mais variadas formas de escrita. De certo modo, amarrou a Modernidade na escrita. Procurou forjar uma expressão filosófica desatada dos tradicionais regimes de escrita da filosofia em nome da conquista de alguma singularidade do pensamento. No entanto, não há nada em sua obra que garanta qualquer tipo de vitória em sua investida. Ao contrário, sua trajetória intelectual e biográfica parecem muito mais revelar avenidas assombradas por pequenos fracassos, refletidos nos poucos trabalhos considerados satisfatoriamente acabados e nos inúmeros escritos jamais concluídos, outros tantos desaparecidos, ou postos em trânsito em caixas postais como que em fuga pela própria sobrevivência, tal como o fez o próprio Benjamin a caminho de Port Bou, a fugir dos nazis e seus colaboradores estrangeiros. A vitória foi algo que lhe pareceu estranha, distante e mesmo inalcançável. E, no entanto, nada se mostrou suficientemente forte para ofuscar o brilho que emana de cada linha que redigiu.

Já foi dito que o trabalho de Benjamin operou nos limiares entre a filosofia e a literatura. Há, no entanto, de se considerar as palavras de Schöttker⁹⁷, ao afirmar que o que há de literário, de imagem na obra do autor, serve preponderantemente ao pensamento. Não é uma tipologia de gêneros que é observada, mas, acrescentamos, uma espécie de extravasamento em direção ao que pode ser útil ao pensar e, ao mesmo tempo, desdobrar-se, ou melhor, exprimir-se em escrita filosófica. Com raras exceções, até mesmo livros de tamanha radicalidade literária como *Rua de mão única* encontram-se no interior desta lógica. Ao tratar da questão da linguagem, Benjamin se refere a

⁹⁷ Cf. SCHÖTTKER, op. cit. p. 12.

teologia e ao sistema de tradução em busca daquilo que não se deixa apreender e, ao mesmo tempo, rejeita o símbolo como figura de linguagem capaz de dar conta da totalidade. A alegoria, em sua precariedade, é eleita por ele como categoria capaz de apresentar a totalidade fragmentada. Daí sua incursão pelas vanguardas históricas, sobretudo o surrealismo enquanto expressão literária que se utiliza do processo de montagem e que valoriza o sonho e o mito. Porém, ao lidar com a literatura surrealista, Benjamin está muito menos interessado no caráter estético e muito mais no aspecto cognitivo. Está interessado em pôr a sua filosofia a serviço da tarefa de despertar do sonho e do mito, instâncias em que supõe estarmos absortos. Neste sentido, é sempre conveniente lembrar o que pensa o autor quando reflete sobre o papel do crítico diante da obra de arte: que não há nada de belo que não contenha em seu interior algo que mereça ser sabido – eis o modo como procedeu com surrealistas, simbolistas e demais obras entre as quais se debruçou.

Em oportuno e recente artigo, Gagnebin⁹⁸ nos chamou atenção para o risco de que com a disseminação da obra de Benjamin no Brasil caíamos na armadilha de converter o seu pensamento e sua obra em um bem cultural, cujo fetiche ele mesmo não cessou em denunciar. A sua escrita multifacetada, aparentemente desprovida de qualquer sistematicidade, pode se mostrar presa fácil de uma tendência anti-intelectual que queira convertê-la em mera mercadoria, achatada de qualquer forma de pensamento, tornando-o um autor de rotina destinado ao mercado do entretenimento e desprovido de potencial crítico. Risco, ressaltamos, igualmente existente na circulação de sua obra no interior da lógica produtivista que ampara os rumos acadêmicos dos últimos tempos, especialmente, em nosso caso, o produtivismo dos *papers* e artigos exegéticos demandados pelos departamentos de filosofia do Brasil. A lógica produtivista reproduz o tempo vazio, quantitativo e homogêneo, destacado de qualquer aspecto qualitativo, segundo a crítica do próprio Benjamin ao regime capitalista e a concepção de tempo que o consagra. De alguma maneira, a escrita filosófica benjaminiana implicou em desafiar esta lógica e nos convida a refletir sobre esse desafio. Retomar sua obra coloca-nos, dentre outras, diante de uma questão que nos parece relevante: como pode a filosofia produzida por nós, contemporâneos, eventualmente brasileiros, membros da vida acadêmica, apresentar, expor um

⁹⁸ GAGNEBIN, Jeanne Marrie, *Walter Benjamin na era da reprodutibilidade técnica*. Folha de São Paulo, acessado em 10.09.2018 <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrissima/70489-uma-epidemia-de-traducoes.shtml>.

pensamento filosófico que nos auxilie na difícil tarefa de nos desvencilhar do anti-intelectualismo, que já parece ultrapassar a soleira da nossa vida em comunidade, sem cairmos nas armadilhas de uma prática que vira as costas ao pensamento crítico, que seja mera reprodução de padrões de produção? Qual seria a escrita filosófica que melhor poderia corresponder a um empreendimento assim? Por ora, guardemo-nos da resposta.

Quando Benjamin se referiu ao destino do seu projeto com o livro das *Passagens*, ele foi enfático ao dizer que se tratava de abrir caminhos onde até então predominava a loucura. Sua ideia foi a de “avançar com o machado da razão” para não sucumbir ao horror. A razão deveria tornar transitáveis os terrenos até então tomados pelos arbustos da demência e do mito, reincidentes no capitalismo novecentista, persistentes na cultura do século XX e, reconheçamos, ainda longevos no século XXI. Benjamin aproximou-se da literatura de sua época e procurou munir-se do que dela havia de relevante para abrir seus caminhos diante da loucura reinante de então. Mallarmé, Breton, Aragon, Gide e outros literatos foram colocados como que ao seu serviço, a serviço do pensamento, de sua expansão. Com os mesmos propósitos, aproximou-se também do cinema, embora de maneira mais discreta. Sua estratégia filosófica alinhou certa tradição filosófica, notadamente romântica, a uma já consolidada postura de vanguarda advinda das artes. Certamente há algo nessa estratégia que nos pode ser útil, a nós brasileiros que lidamos com a filosofia e que praticamos uma já consolidada arte exegética de textos filosóficos. À combinação dessa técnica da exegese, de apuro já internacionalmente reconhecido, talvez possa se juntar a colheita ao que de notável valor já se produziu por aqui no âmbito da literatura e, talvez com ainda mais arrojo, no campo do cinema. Uma espécie de colheita da verdade no belo a serviço da atividade crítica, no mais exemplar exercício benjaminiano. Uma colheita do nosso espírito, por assim dizer, a serviço de uma afinação com o nosso tempo. Um país que guarda entre os seus cânones literários autores como Machado de Assis, Clarisse Lispector, o movimento concretista, e, no campo cinematográfico, nomes como os de Glauber Rocha, Rogério Sganzerla, Julio Bressane e Edgard Navarro, todos alegóricos por excelência, pode, com certa desenvoltura, se dar ao fastuoso trabalho de se valer de uma atividade assim orientada. Poderão sair daí fragmentos, ensaios, críticas de obras ainda a serem reagrupadas noutras constelações? Decerto que sim e certamente aí morará uma de nossas riquezas filosóficas, bem como possibilidades de enfrentamento e resistência. Decerto não será esse o único caminho, mas ao menos aponta para uma via possível, aqui e ali já praticada, é bem verdade.

Ao pensar o significado da história, Benjamin descartou sua definição como uma sucessão causal e teleológica de fatos e priorizou uma terminologia que vê na história uma sequência de fatos reprimidos e passíveis de serem redimidos. A redenção depende, segundo diz, que o presente se reconheça pelo passado que lhe seja afinado, sob pena de emudecê-lo para sempre. Se Benjamin estiver certo ao afirmar que o passado se insinua a partir de momentos de perigo no presente, podemos dizer que retomar a sua obra é muito mais do que uma mera curiosidade literária ou filosófica, tampouco uma retomada que se deixa minar pelos desígnios do mercado e sua lógica quantitativa fixada no lucro. Retomar a crítica benjaminiana à filosofia como sistema, sua incursão crítica aos diversos gêneros de escrita filosófica e mesmo o seu próprio exercício de escrita, em suma, reler Walter Benjamin hoje é um sintoma, um “aviso de incêndio” de uma época atormentada pela anti-intelectualidade e conseqüente violência que o seu trabalho não cessou de denunciar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, T.W. “O ensaio como forma” (p.15-45) In *Adorno, W.T., Notas de literatura I*, Tradução de Jorge de Almeida, editora 34, Coleção Espírito Crítico, 2003.

ADORNO, Theodor; BENJAMIN, Walter. *Correspondência 1928-1940*. Trad. de José Marcos Mariani de Macedo, São Paulo: UNESP, 2012.

ADORNO, Theodor W. “O narrador” In *Col. Os pensadores*. São Paulo, Abril Cultural, 1980.

AGAMBEM, G. *Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua*. Trad. De Henrique Burigo, Belo Horizonte, Ed UFMG, 2002.

AGAMBEM, G. Aby Warburg e a ciência sem nome. In *A potência do pensamento: ensaios e conferências*. Tradução de Antonio guerreiro, Belo Horizonte, Autêntica editora, 2015.

AGAMBEM, G. Walter Benjamin e o demônio. In *A potência do pensamento: ensaios e conferências*. Tradução de Antonio guerreiro, Belo Horizonte, Autêntica editora, 2015.

AGAMBEM, G. *Infância e história*. Trad. De Henrique Burigo, Belo Horizonte, Ed UFMG, 2014.

ARAGON, Louis. *O camponês de Paris*. Trad. Flávia Nascimento, Rio de Janeiro, Ed. Imago, 1996.

ARENDT, Hannah. *Homens em tempos sombrios*. Tradução de Denise Bottmann, São Paulo, Companhia das letras, 2003.

BARRENTO, João. *O gênero intranquilo*, Assírio & Alvim, Lisboa, 2010.

BARRENTO, João. *Ler o que não foi escrito: conversa inacabada entre Walter Benjamin e Paul Celan*, Livros Cotovia, Lisboa, 2010.

BAUDELAIRE, Charles. *Obras estéticas: filosofia da imaginação criadora*. Petrópolis, R.J., Vozes, 1993.

BENJAMIN, Walter. “A imagem de Proust”, In *BENJAMIN, W. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, Tradução: Sérgio Paulo Rouanet Brasiliense, S.P.1985. (Obras escolhidas; vol I).

BENJAMIN, Walter. “A tarefa renúncia do tradutor”. In Heidermann, W. (Org.). *Clássicos da teoria da tradução. Antologia bilingue alemão-português*. Tradução de Suzana Kampf Lages, Florianópolis, NUT, 2001.

BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica” In *BENJAMIN, W. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, Tradução: Sérgio Paulo Rouanet, Brasiliense, S.P.1985. (Obras escolhidas; vol I).

BENJAMIN, Walter. As afinidades eletivas de Goethe. In *Ensaio reunidos: escritos sobre Goethe*. Tradução de Mônica K. Bornbusch. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2009.

BENJAMIN, Walter. “A vida dos estudantes” In *Reflexões: A criança, O brinquedo, A educação*. Tradução: Marcus Vinicius Mazzari, Summus Editorial, São Paulo, 1984.

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

BENJAMIN, Walter. “Curriculum vitae, Dr. Walter Benjamin”, in *Benjamin, Walter. Origem do drama trágico alemão*, Trad. De João Barrento, Belo Horizonte, ed. Autêntica, 2011.

BENJAMIN, Walter. “Do diário. 1938”. In *Ensaio sobre literatura*. Tradução de João Barrento, Lisboa: Assírio & Alvim, 2016.

BENJAMIN, Walter. Doutrina das semelhanças. In *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, Tradução: Sérgio Paulo Rouanet, Brasiliense, S.P.1985. (Obras escolhidas; vol I).

BENJAMIN, Walter. Doutrina da similitude. In *Linguagem, tradução e literatura (filosofia, teoria e crítica)*. Tradução de João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2015.

BENJAMIN, Walter. *Ensaio sobre Brecht*. Tradução de Claudia Abeling. São Paulo: Boitempo, 2017.

BENJAMIN, Walter. Erkenntniskritische Vorrede. In *Ursprung des deutschen Trauerspiels – Gesammelte Schriften. Band I- Tiel I*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991.

BENJAMIN, Walter. “Experiência” In *Reflexões: A criança, O brinquedo, A educação*. Tradução: Marcus Vinicius Mazzari, Summus Editorial, São Paulo, 1984.

BENJAMIN, Walter. “Experiência e pobreza” In: *BENJAMIN, W. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, Tradução: Sérgio Paulo Rouanet, Brasiliense, S.P.1985. (Obras escolhidas; vol I).

BENJAMIN, Walter. *Haxixe*. Tradução: Flávio de Menezes e Carlos Nelson Coutinho, Editora Brasiliense, São Paulo, 1984.

BENJAMIN, Walter. “Imagens do pensamento” In *Rua de mão única*. Tradução: José Carlos Martins Barbosa, Brasiliense, S.P. 1987. (Obras escolhidas; vol II).

BENJAMIN, Walter. *Imagens de pensamento – Sobre o haxixe e outras drogas*. Trad. João Barrento, Editora Autêntica, Belo Horizonte, 2015.

BENJAMIN, Walter. “Infância em Berlim por volta de 1900” In *Rua de mão única*. Tradução: José Carlos Martins Barbosa, Brasiliense, S.P. 1987. (Obras escolhidas; vol II).

BENJAMIN, Walter. Karl Kraus. In *Ensaio sobre literatura*. Tradução de João Barrento, Lisboa: Assírio & Alvim, 2016.

BENJAMIN, Walter. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. Tradução, introdução e notas de Márcio Seligmann Silva. S. Paulo, Iluminuras/EDUSP, 1993.

BENJAMIN, Walter. “O ensino de moral”. In: *Reflexões: A criança, O brinquedo, A educação*. Tradução: Marcus Vinicius Mazzari, Summus Editorial, São Paulo, 1984.

BENJAMIN, Walter. “O Flâneur” In: *BENJAMIN, W. Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. Tradução: José Carlos Martins Barbosa, Brasiliense, S.P.1989. (Obras escolhidas; vol III).

BENJAMIN, Walter. “O Narrador” In *BENJAMIN, W. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, Tradução: Sérgio Paulo Rouanet, Brasiliense, S.P.1985. (Obras escolhidas; vol I).

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução, apresentação e notas Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Edição e tradução: João Barrento, Editora Autêntica, Belo Horizonte, 2011.

BENJAMIN, Walter. “O significado da Linguagem no Trauerspiel e na Tragédia”, in *Benjamin, Walter. Origem do drama trágico alemão*, Trad. João Barrento, Belo Horizonte, ed. Autêntica, 2011.

BENJAMIN, Walter. “O surrealismo. O último instantâneo da inteligência europeia”. In: *BENJAMIN, W. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, Tradução: Sérgio Paulo Rouanet, Brasiliense, S.P.1985. (Obras escolhidas; vol I).

BENJAMIN, Walter. “O Surrealismo. O último instantâneo da *intelligentsia* europeia”. In *Ensaio sobre literatura*. Tradução de João Barrento, Lisboa: Assírio & Alvim, 2016.

BENJAMIN, Walter. Paris, capital do século XIX. In *Sociologia*. Tradução e introdução de Flávio R. Kothe, São Paulo, Ática, 1985 (2ª ed., 1991).

BENJAMIN, Walter. “Paris do segundo império” In: *BENJAMIN, W. Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. Tradução: José Carlos Martins Barbosa, Brasiliense, S.P.1989. (Obras escolhidas; vol III).

BENJAMIN, Walter. “Parque Central” In: *BENJAMIN, W. Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. Tradução: José Carlos Martins Barbosa, Brasiliense, S.P.1989. (Obras escolhidas; vol III).

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. BOLLE, Willi (Org.). MATOS, Olgária Chain Féres (Col.). Tradução de Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte/São Paulo: Editora UFMG/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

BENJAMIN, Walter. Paul Valéry no seu sexagésimo aniversário. In *Ensaio sobre literatura*. Tradução de João Barrento, Lisboa: Assírio & Alvim, 2016.

BENJAMIN, Walter. “Pequena história da fotografia” In: *BENJAMIN, W. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, Tradução: Sérgio Paulo Rouanet, Brasiliense, S.P. 1985. (Obras escolhidas; vol I).

BENJAMIN, Walter. Robert Walser. In *Ensaio sobre literatura*. Tradução de João Barrento, Lisboa: Assírio & Alvim, 2016.

BENJAMIN, Walter. “Rua de mão única” In *Rua de mão única*. Tradução: Rubens Rodrigues Torres Filho, Brasiliense, S.P. 1987. (Obras escolhidas; vol II).

BENJAMIN, Walter. Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem dos homens. In: *Escritos sobre mito e linguagem*. 2ª ed. Tradução de Susana Kampff Lages. São Paulo: Editora 34, Duas Cidades, 2013.

BENJAMIN, Walter. “Sobre alguns temas em Baudelaire” In: *BENJAMIN, W. Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. Tradução: Hemerson Alves Baptista, Brasiliense, S.P. 1989. (Obras escolhidas; vol III).

BENJAMIN, Walter. “Sobre o conceito de história” In: *BENJAMIN, W. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, Tradução: Sérgio Paulo Rouanet, Brasiliense, S.P. 1985. (Obras escolhidas; vol I).

BENJAMIN, Walter. “Sobre o conceito de história” In: *BENJAMIN, W. O anjo da história*. Tradução de João Barrento, Belo Horizonte, Autêntica, 2012.

BENJAMIN, Walter. “Sobre o programa da filosofia vindoura”. Trad. Vanderlei Everaldo de Oliveira In OLIVEIRA, de Vanderlei Everaldo. *Um mestre da crítica: romantismo, mito e iluminismo em Walter Benjamin*. Tese de doutorado apresentada no Programa de Pós-Graduação em filosofia da Universidade de São Paulo, sob a orientação de Dr. Ricardo Ribeiro Terra, 2017.

BENJAMIN, Walter. Stefan George: uma retrospectiva. In *Ensaio sobre literatura*. Tradução de João Barrento, Lisboa: Assírio & Alvim, 2016.

BENJAMIN, Walter. *Ursprung des deutcheen Trauerspiels – Gesammelte Schrifften*. BandI- Tiel I. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991.

BENJAMIN, Walter. “Vorrede” In: BENJAMIN, W. *Ursprung des deutcheen Trauerspiels – Gesammelte Schhriften*. Band I - Tiel I. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991.

BLANCHOT, Maurice. O mito de Mallarmé in *A parte do fogo*, Tradução de Ana Maria Scherer, Rio de Janeiro, Rocco, 1997.

BLANCHOT, Maurice. Reflexões sobre o surrealismo in *A parte do fogo*, Tradução de Ana Maria Scherer, Rio de Janeiro, Rocco, 1997.

BOLLE, Willi. *Fisiognomia da Metrópole Moderna*. São Paulo, Edusp, 2000.

BRETON, André. *Manifestos do surrealismo*. Tradução de Pedro Tamen, 4ª edição, Livraria Letra Livre, Lisboa, 2016.

BURKE, Peter. *Montaigne*. Tradução de Jaimir Conte, edições Loyola, São Paulo, 2006.

CABRERA, Julio. *Diário de um filósofo no Brasil*. 2ª edição, Ed. Unijuí, Ijuí, 2013.

CAMPOS, Haroldo de. O que   mais importante: a escrita ou o escrito? Teoria da linguagem em Walter Benjamin. In *Haroldo de Campos – Transcria o*. Org Marcelo Tápia, Thelma Médici Nóbrega. São Paulo, Perspectiva, 2015 (Col. Estudos).

CAMPOS, Haroldo de. Mallarmé: o Poeta em Greve. In Mallarmé. Tradução de Augusto de Campos, Haroldo de Campos, D cio Pignatari. São Paulo, Ed. da Universidade de São Paulo, 1974.

CANTINHO, Maria João. *O anjo melancólico: ensaio sobre o conceito de alegoria na obra de Walter Benjamin*. Paris, Nota de rodapé edi es, 2015.

CIORAN, Emil. *Silogismos da amargura*. Trad. José Thomaz Brum, Ed. Rocco, Rio de Janeiro, 2011.

COUTO, Edvaldo. Walter Benjamin e Hannah Arendt: as cita es como método, ed. Quarteto, Salvador, 2006 in *Hannah Arendt e a condi o humana*. Adriano Correia (Org). Salvador, Ed. Quarteto, 2006.

COUTO, Edvaldo. “Walter Benjamin: ruas, objetos e passantes”. Walter Benjamin, cinema, mimese, hábito e distra o. In *Walter Benjamin: formas de percep o est tica na modernidade*. Couto, Edvaldo Souza; Milani, Damião Carla (org). Salvador, Quarteto Editora, 2008.

CRISÓSTOMO, José. A filosofia como coisa civil (numa perspectiva histórica ad hoc). In *A filosofia entre nós*, Ijuí, Unijuí, 2005.

DAMIÃO, Carla Milani. “O desinibido jogo da técnica”. Walter Benjamin, cinema, mimese, hábito e distra o. In *Walter Benjamin: formas de percep o est tica na*

modernidade. Couto, Edvaldo Souza; Milani, Damião Carla (org). Salvador, Quarteto Editora, 2008.

DAMIÃO, Carla Milani. *Sobre o declínio da sinceridade filosofia e autobiografia de Jean- Jacques Rousseau a Walter Benjamin*. São Paulo, Ed. Edições Loyola, 2006.

DESCARTES, R. *Discurso do método*. Tradução de Thereza Chistina Stummer, São Paulo, Ed. Paulus, 2002.

FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. 51ª ed., São Paulo, editora Global, 2016.

FREUD, S. *O mal estar da civilização*. Tradução de José Octávio de Aguiar Abreu, Rio de Janeiro, Imago Ed., 1997.

FREUD, S. Luto e Melancolia. In *Neurose, psicose e perversão*, Tradução Maria Rita Salzano Moraes, Ed. Autêntica, Belo Horizonte, 2017.

FISCHER, Steven Roger. *História da escrita*. Trad. de Mirna Pinsky, São Paulo, Editora Unesp, 2009.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. “Do conceito de *Darstellung* em Walter Benjamin ou verdade e beleza”, publicado na revista *Kriterion: revista de filosofia*.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. As formas literárias da filosofia. In: *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2006.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Walter Benjamin: os cacos da história*, traduzido por Sônia Salzstein, São Paulo, n-1 edições, 2018,

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Mimesis e crítica da representação em Walter Benjamin. In: Duarte, R.; FIGUEIREDO, V (Orgs.). *Mimesis e expressão*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em W. Benjamin*, 2ª edição, Perspectiva, São Paulo, 2004.

GAGNEBIN, Jeanne Marie, *Walter Benjamin na era da reprodutibilidade técnica*. Folha de São Paulo, acessado em 10.09.2018 <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrissima/70489-uma-epidemia-de-traducoes.shtml>.

HOLANDA, Sergio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 27ª edição, São Paulo, Companhia das Letras, 2014.

HORKHEIMER. M. *Eclipse da razão*. [Tradução Sebastião Uchoa Leite] Rio de Janeiro: Labor do Brasil, 2002.

HORKHEIMER, Max e ADORNO, Theodor W. *Dialética do esclarecimento*. Tradução Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor, 1985.

HUME, David. *A arte de escrever ensaio*. Trad. de Marcio Susuki e Pedro Pimenta, São Paulo, Iluminuras, 2008.

JUNIOR, Bento Prado. Sartre e o destino histórico do ensaio. In SARTRE, Jean Paul, *Situações I: críticas literárias*: São Paulo, Cosac Naify 2005.

KANGUSSU, Imaculada. Walter Benjamin e Kant I. Inexprimível: A herança do “sublime” na filosofia de Walter Benjamin. In: Marcio Seligmann-Silva (Org). *Leituras de Walter Benjamin*. São Paulo: FAPESP/Ana Blume, 1990, p.147-156.

KANT, I. *Crítica da razão pura*. Trad. e notas de Fernando Costa Mattos, 4ª edição, Petrópolis, RJ, Ed. Vozes, São Paulo, 2015.

KANT, I. *Crítica da faculdade do juízo*. Tradução de Valério Rohden e Antônio Marques. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2002.

KRACAUER, Siegfried. “Sobre os escritos de Walter Benjamin”, in *O ornamento das massas*, Companhia das letras, São Paulo, 2009.

KRACAUER, Siegfried. “A viagem e a dança”, in *O ornamento das massas*, Companhia das letras, São Paulo, 2009.

KRAUS Karl. *Ditos e desditos*. Trad. Márcio Susuki e Werner Loewenberg. Editora Brasiliense, São Paulo, 1988.

LAGES, Susana Kampff. *Walter Benjamin: tradução e melancolia*. Edusp, São Paulo, 2007.

LÖWY, Michel. *Romantismo e messianismo*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1990.

LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio. Uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*. São Paulo, Boitempo, 2005.

LUKÁCS, Georg. *Metafísica da tragédia: Paul Ernest*, Tradução de Rainer Patriota, Belo Horizonte, Autêntica editora, 2015.

LUKÁCS, Georg. *Sobre a forma e a essência do ensaio: carta a Leo Popper*, Tradução de Rainer Patriota, Belo Horizonte, Autêntica editora, 2015.

MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. *Um capítulo da modernidade estética: debate sobre o Expressionismo*. 2ª edição, São Paulo, Editora Unesp, 2016.

MACHADO, Francisco De Ambrosis Pinheiro. *Imanência e História: a crítica do conhecimento em Walter Benjamin*, editora UFMG, 2004.

MALLARMÉ, Stéphane. *Um lance de dados jamais abolirá o acaso*. Tradução de Haroldo de Campos, São Paulo, Ed. da Universidade de São Paulo, 1974.

MATOS, Olgária. *O iluminismo visionário. Benjamin leitor de Descartes e Kant*. São Paulo, Brasiliense, 1993.

MATOS, Olgária. Apresentação à edição brasileira Walter Benjamin e Theodor Adorno: o estupor da facticidade à meia noite do século In ADORNO, Theodor; BENJAMIN, Walter. *Correspondência 1928-1940*. São Paulo: UNESP, 2012.

MOLDER, Maria Filomena. *Semear na neve*. Lisboa, Relógio D'Água editores, 1999. MONTAIGNE, Michel de. *Ensaio*. Tradução de Sergio Milliet, Editora 34, 2016.

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

NAUMANN, Francis M. Afterthought: *Ruminations on Duchamp and Walter Benjamin*. The Marcel Duchamp Studies Online Journal, 2015. Acessado em 11.10.2018 em <http://www.toutfait.com/afterthought-ruminations-on-duchamp-and-walter-benjamin/>.

NICOLAZZI, Fernando. *Um estilo de história. A viagem, a memória, o ensaio: sobre Casa-grande & senzala e a representação do passado*. São Paulo, Editora Unesp, 2011.

NIETZSCHE, F. *O nascimento da tragédia*. Tradução, notas e Posfácio de J. Guinsburg, São Paulo, Ed. Companhia das letras, 1992.

NIETZSCHE, F. “Verdade e mentira no sentido extra-moral” In *Col Os Pensadores* Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho, 4ª ed. São Paulo, Abril Cultural, 1987.

PALMER, E. Richard. *Hermenêutica*; Tradução de Maria Luísa Ribeiro Ferreira, Lisboa, Edições 70, 2006.

PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp ou o castelo da pureza*. Tradução de Sebastião Uchoa Leite, São Paulo, Perspectiva, 2014.

PLATÃO. “Apologia de Sócrates” in *Os pensadores*, São Paulo, Ed. Abril, 1984.

PRESSLER, Gunter Karl. Walter Benjamin e a Poesia Concreta Brasileira. In *Walter Benjamin: formas de percepção estética na modernidade*. Couto, Edvaldo Souza; Milani, Damião Carla (org). Salvador, Quarteto Editora, 2008.

SAES, Sílvia Faustino de Assis. *A linguagem*. São Paulo, editora WMF Martins Fontes, 2013.

SAES, Sílvia Faustino de Assis. “O conceito de imitação do jovem Friedrich Schlegel” em *Trans/Form/Ação*, Marília, Vol. 39, p. 23-36, 2016, Edição Especial.

SANTOS, Mariana Andrade. *Os rastros de uma travessia: a filosofia da (na) apresentação*, Dissertação de Mestrado apresentada no Programa de Pós-Graduação em filosofia, sob a orientação de Carla Damião, 2017.

- SHÖTTKER, Detlev. *Konstruktiver Fragmentarismus: Form und Rezeption der Schriften Walter Benjamin*. Frankfurt: Surkamp, 1999.
- RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. Tradução de José Miranda Justo, Orfeu negro, Lisboa, 2010.
- ROCHILITZ, Rainer. *O desencantamento da arte: a filosofia de Walter Benjamin*. Tradução de Maria Elena Ortiz Assumpção, São Paulo: Edusc, 2003.
- RODRIGUES, Nina. *O animismo fetichista dos negros baianos*. Coleção Autoconhecimento Brasil, Ed. P55, Bahia, 2014.
- ROUANET, Sergio Paulo. *As razões do Iluminismo*. São Paulo: ed. Companhia das letras, 1987.
- ROUANET, Sergio Paulo. *Édipo e o anjo. Itinerários freudianos em Walter Benjamin*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1981.
- ROUANET, Sergio Paulo. Nota do tradutor e introdução. In: BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo, Brasiliense, 1984.
- SCHLEGEL, F. *O dialeto dos fragmentos*. Trad. Márcio Suzuki, Ed. Iluminuras, São Paulo, 1997.
- SCHOLEM, Gershom. *Correspondência*. Trad. de Neuza Soliz, São Paulo, Editora Perspectiva, 1993.
- SCHOLEM, Gershom. *A História de uma amizade*, Trad. Geraldo Gerson, Natan Norbert Zins e J Guinsburg, Ed. Perspectiva, São Paulo, 1975.
- SCHOLEM, Gershom. *Walter Benjamin: historia de una amistad*, Traducción de J. F. Yvars e Vicente Jarque, Barcelona: Ediciones Península, 1987.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Ler o Livro do Mundo. Walter Benjamin: romantismo e crítica poética*, São Paulo: Iluminuras/FAPESP, 1999.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. (2002). Walter Benjamin e os sistemas de escritura. **Escopo: Remate de Male. (V. 22. N2).**<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8636165/3874>.
- SONTAG, Susan. *Sob o signo de Saturno*. Tradução de Ana Maria Capovila e Albino Poli, São Paulo, São Paulo, L&PM editores, 1986.
- SÜSSEKIND, Pedro. *Kriterion* vol. 49 n. 117 Belo Horizonte 2008, Acessado em 28.03 de 2018 em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-512X2008000100004.
- SUSUKI, Márcio. *O gênio romântico*. São Paulo, Ed. Iluminuras, 1998.

TIEDEMANN, Rolf. “Introdução à edição alemã” in *Passagens*. BOLLE, Willi (Org.). MATOS, Olgária Chain Féres (Col.). Tradução de Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte/São Paulo: Editora UFMG/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

TODOROV, T. *Teorias do símbolo*. Tradução Roberto Leal Ferreira, São Paulo, Ed. Unesp, 2014.

WEBER, Max. *A ética protestante e o espírito do capitalismo*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo, São Paulo, Companhia das letras, 2004.

WILLI, Bolle. Forma de Apresentação e método historiográfico nas Passagens de Walter Benjamin. In *Walter Benjamin: formas de percepção estética na modernidade*. Couto, Edvaldo Souza; Milani, Damião Carla (org). Salvador, Quarteto Editora, 2008.

WITTE, Bernd. *Walter Benjamin: uma biografia*. Walter Benjamin: uma biografia. Tradução de Romero Freitas. Belo Horizonte, Autêntica editora, 2017.

WITTE, Bernd. (1992). O que é mais importante: a escrita ou o escrito?. *Revista USP*, (15), 76-89. <<https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i15p76-89>>.

WITTE, Bernd. A escrita na era de sua reprodutibilidade eletrônica. In *Walter Benjamin: formas de percepção estética na modernidade*. Couto, Edvaldo Souza; Milani, Damião Carla (org). Salvador, Quarteto Editora, 2008.

WIGGERSHAUS, Rolf. *A Escola de Frankfurt. História, desenvolvimento teórico, significação política*. Tradução de Vera de Azambuja Harvey. Rio de Janeiro, Difel, 2002.