



Sergiano Alcântara da Silva

**A ORIGEM DOS EXTREMOS:
a teoria da linguagem no conceito de obra de arte
do primeiro Walter Benjamin**

Tese de Doutorado

Tese apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor pelo Programa de Pós-graduação em História Social da Cultura do Departamento de História da PUC-Rio.

Orientador: Prof. Luiz de França Costa Lima Filho

Rio de Janeiro
Agosto de 2018



Sergiano Alcântara da Silva

**A origem dos extremos: a teoria da
linguagem no conceito de obra de arte do
primeiro Walter Benjamin**

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura do Departamento de História do Centro de Ciências Sociais da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

Prof. Luiz de França Costa Lima Filho
Orientador
Departamento de História - PUC-Rio

Profª Aline Magalhães Pinto
Faculdade de Letras - UFMG

Prof. Henrique Estrada Rodrigues
Departamento de História - PUC-Rio

Profª Flávia Maria Schlee Eyler
Departamento de História - PUC-Rio

Profª Susana Kampff Lages
Centro de Estudos Gerais - UFF

Prof. Augusto César Pinheiro da Silva
Vice-Decano de Pós-Graduação do Centro
de Ciências Sociais - PUC-Rio

Rio de Janeiro, 30 de agosto de 2018

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização do autor, do orientador e da universidade.

Sergiano Alcântara da Silva

Graduado em História pela Universidade Federal do Ceará em 2010. Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura pela PUC-Rio. Tem experiência na área de História Contemporânea, com ênfase nos temas, História e Literatura, Modernismo, Teoria da História.

Ficha Catalográfica

Silva, Sergiano Alcântara da

A origem dos extremos : a teoria da linguagem no conceito de obra de arte do primeiro Walter Benjamin / Sergiano Alcântara da Silva ; orientador: Luiz de França Costa Lima Filho. – 2018.

219 f. ; 30 cm

Tese (doutorado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de História, 2018.

Inclui bibliografia

1. História – Teses. 2. História Social da Cultura – Teses. 3. Walter Benjamin. 4. Teoria da linguagem. 5. Obra de arte. 6. Alegoria. I. Lima, Luiz Costa. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de História. III. Título.

CDD: 900

Para Aila, Fabiana e Juracy Neta

Agradecimentos

Ao prof. Luiz Costa Lima, pela pessoa que encerra, pela paciência e pela compreensão expressadas desde o início deste projeto, além do prazer e a dignidade de tê-lo como orientador.

A Flávio, Fabiana, Flaviano, Aila e João, como família se faz;

A Marina, alegria e graciosidade;

A Juracy Pinheiro Neta, pelo nome em mim descoberto: amor;

A Nancy, Larissa e Germano, como família se fez;

Àqueles que, de algum modo, determinaram minha vida intelectual, acadêmica e afetiva com a amizade, a paciência e o testemunho destes doze anos, este último ato é a vocês dedicado: Dorenildo Matos, Robson Alves, Ribamar Júnior, Natália Andrade, Camila Queiroz, Kátia Adriano, Filipe Canuto, Victor Pereira, Isadora Morais, Evilásio Oliveira, Silvia Helena, Josenildo Silva, Yasmim Nóbrega, André Morais, Sérgio Pontes, Bruno Brito, Eliane Azel, Guilherme Montenegro, Gerson Ledezma, Luana Falcão, Carlo Romani, Gabriel Neto, Bel Alves, Michael Jonas, Jessy Carlos, Weldon Cunha, Professor Francisco.

A Edna Maria e demais funcionários do departamento de História e da PUC-Rio;

À memória do prof. Ricardo Benzaquen cujas conversas casuais entre os livros e estantes da biblioteca me fizeram entrever a riqueza do mundo do conhecimento;

A Susana Kampff Lages, pelas palavras e incentivo;

Ao CNPq e à PUC-Rio, pelo patrocínio desta pesquisa.

Resumo

Silva, Sergiano Alcântara; Lima Filho, Luiz de França Costa. **A origem dos extremos: a teoria da linguagem no conceito de obra de arte do primeiro Walter Benjamin.** Rio de Janeiro, 2018. 219 p. Tese de Doutorado – Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

A presente tese se dispõe a analisar o conceito de obra de arte de Walter Benjamin tomando em consideração sua teoria da linguagem. Temos como objeto os primeiros escritos do autor, que vão de 1910 até o ano de 1930. A partir daquela teoria, percebemos certa manutenção de uma estrutura de pensamento que abarca muitos temas, incluso nosso objeto, o de um conceito de obra. Essa estrutura se caracteriza pela determinação de extremos conceituais que se comunicam e se correspondem para formar um sistema filosófico que, contraditoriamente, se impõe pela fragmentação. Neste sentido, tentamos fazer uma abordagem topológica, nomeando alguns *topoi*, lugares conceituais que se espalham naquele sistema e que reproduzem as mesmas características, seja na filosofia da história, seja na teoria da arte. Com esse fim, atentaremos para uma dimensão que se forma aos poucos nessa estrutura, tomando ares dialéticos. É com isso que apontaremos as relações e correspondências entre aqueles extremos que se perfazem em *topoi*.

Palavras-chave

Walter Benjamin; teoria da linguagem; obra de arte; alegoria.

Abstract

Silva, Sergiano Alcântara; Lima Filho, Luiz de França Costa (Advisor). **The origin of extremes: the theory of language in the early Walter Benjamin's concept o work of art.** Rio de Janeiro, 2018. 219 p. Tese de Doutorado – Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

The present thesis aims to analyze Walter Benjamin's concept of work of art based on his theory of language, using as our object the first writings of the author, ranging from 1910 to 1930. The reason for focusing on such a theory is that we perceive the maintenance of a thought structure in it which encompasses many themes, including our own, that of a concept of work of art. This structure characterizes itself for the determination of conceptual extremes, which communicate and correspond one another in order to form a philosophical system that, contradictorily, is distinguished by its fragmentation. With this in mind, we intend to make a topological approach, that is, to name some *topoi*, motifs spread in Benjamin's system, which reproduce the same characteristics, either in his philosophy of history or in his theory of art. In sum, we point out the relations as well as the correspondences among those *topoi* as we also observe a dimension that gradually rises in this structure, a dialectical one.

Keywords

Walter Benjamin; theory of language; work of art; allegory.

Sumário

1. Introdução: topologia dos extremos	11
2. A teoria benjamiana da linguagem: a origem dos extremos	18
2.1. Expressão: <i>medium</i> e reflexão	19
2.2. Nome	26
2.3. O tagarela e o significado	36
2.4. Tradução: harmonia dos extremos	46
3. A teoria da linguagem e a obra singular: <i>As afinidades eletivas</i> de Goethe	58
3.1. A linguagem da obra de arte: o teor de verdade	59
3.2. A linguagem de <i>As afinidades eletivas</i>	77
3.2.1. O mito	77
3.2.2. A aparência	89
3.2.3. O sem-expressão	97
3.3. A origem benjaminiana e os fenômenos originais de Goethe	109
4. A teoria da linguagem e o gênero literário: tragédia e <i>Trauerspiel</i>	123
4.1. Os extremos do Soberano	125
4.2. Teoria da linguagem do <i>Trauerspiel</i> e da tragédia	143
5. Da dialética dos extremos à alegoria como síntese	160
5.1. Extremos e contemplação melancólica	160
5.2. A Imagem escrita	194
6. Considerações finais	204
7. Referências bibliográficas	209

Lista de abreviaturas

- G. S. *Gesammelte Schriften*
- K. G. A *Werke und Nachlaß. Kritische Gesamtausgabe*
- O. *Origem do drama trágico alemão*
- E. M. L. *Escritos sobre mito e linguagem*
- G. B. *Gesammelte Briefe*
- E. S. G. *Ensaaios reunidos sobre Goethe*

I

<i>Jack London</i>	<i>Vachel Lindsay</i>	<i>Hart Crane</i>
<i>René Crevel</i>	<i>Walter Benjamin</i>	<i>Cesare Pavese</i>
<i>Stefan Zweig</i>	<i>Virginia Woolf</i>	<i>Raul Pompéia</i>

*e disse apenas alguns
de tantos que escolheram
o dia a hora o gesto
o meio
a dis-
solução*

Carlos Drummond de Andrade, *Homenagem In As impurezas do branco*

II

Toda língua são rastros de velho mistério.

Guimarães Rosa, *Uns índios*

III

É preciso ver agirem diante dos próprios olhos esses seres aparentemente mortos, mas internamente sempre prontos para a ação, e observar com atenção como eles se procuram uns aos outros (...), como se atraem, se juntam, se destroem, se devoram, se consomem, ressurgindo depois da união mais íntima numa forma revigorada, nua e inesperada; só então lhe atribuímos uma vida eterna...

Goethe, *As afinidades eletivas*

1

Introdução: Topologia dos extremos

Les extremes se touchent.
Pascal

I

Para aquele que vai se debruçar sobre a obra de Walter Benjamin, cabe as palavras de Theodor Adorno sobre Kierkegaard, objeto de sua tese de livre docência: fascinação é o poder mais perigoso de sua obra¹. Dificilmente pode-se ler algo desse autor sem encontrar-se maravilhado, algumas vezes atônito e surpreendido, pela sua prosa, seus *insights*, sua capacidade proustiana de achar nos detalhes a descoberta de um mundo novo. Não há outro intelectual que soube seguir seus métodos de pesquisa e de apreensão crítica peculiares. A crítica em Benjamin serviu principalmente a Benjamin, ou seja, só ele soube usufruir integralmente de suas próprias teorias. Isso, no entanto, não torna sua filosofia carente de perquirição, muito menos limita o pesquisador a tomá-la por meros subjetivismos e intuições teóricas.

Neste sentido, esta tese parte do princípio de que a polêmica teoria da linguagem de Benjamin tem um papel fundamental na formação de seu pensamento no que tange à obra de arte. Ela se evidencia como polêmica na medida em que, como bem veremos, toma em consideração leituras e interpretações pouco ortodoxas. Não que isso se restrinja às suas preocupações sobre a linguagem, visto que é neste ponto que nosso autor tem sido vítima das mais diversas críticas. Refiro-me aqui à velha e debatida questão do seu messianismo e, mais pertinente ainda, à interpretação bíblica da sua teoria da linguagem, algo que, em grande parte, fundamenta seu ensaio mais completo nesse âmbito, o *Sobre a linguagem dos homens e a linguagem em geral*, de 1916.

É certo, como espero mostrar, que a teoria da linguagem benjaminiana não se apresenta apenas em sua face teológica. De fato, a leitura da origem da linguagem como artefato puro que só teve lugar no momento da criação sustenta boa parte dos argumentos de Benjamin, porém, como bem expressa o próprio trabalho acima citado, a filosofia da religião (e a Bíblia) serviria como veículo de uma reflexão de grande alcance, o que, nas palavras de Winfried Menninghaus, não caracterizaria

¹ ADORNO, Theodor. *Kierkegaard*. Trad. Álvaro Valls. São Paulo: Editora UNESP, 2010, p. 37.

sequer uma reteologização da teoria da linguagem². Benjamin expressa claramente que não usa o mito bíblico como “verdade revelada”³, mas lança mão de seu relato apenas e na medida em que nela a linguagem é apresentada como realidade última. Por isso seria inócuo atacar uma possível literalização quando ele discute constantemente as figuras de Adão ou da Criação, de modo geral. Esses elementos são ideais de uma concepção – concepção esta extremamente ligada à própria interpretação benjaminiana – de linguagem totalizadora, que fundamenta toda uma realidade. Neste sentido, esses tipos e termos são ferramentas críticas das quais Benjamin lança mão, não para considerá-las como realidades factuais, mas, ao contrário, para *fundamentar* uma ideia de linguagem por ele apresentada.

É neste sentido que o trabalho exegético desta tese pressupõe também essa realidade ideal na discussão daquela teoria da linguagem, relacionando-a não como algo fático e indiscutível, mas, antes, como ferramentas hermenêuticas de interpretação da obra do nosso autor. A reprodução destes termos na tese resvala no ponto crítico através do qual um pesquisador deve questionar o seu objeto. A questão a saber é se esta reprodução faria com que a pesquisa entrasse no jogo do objeto, identificando-se com ele. Creio que a intenção e a interpretação, assim como as hipóteses desta tese, possibilitam certa liberdade no uso destes termos. Nos mais diversos comentadores de Benjamin, aliás, a apropriação dessas “palavras” não parece atrair absolutamente nenhum questionamento metodológico. Afinal, não há como abordar essa teoria messiânica da linguagem sem lançar mão de termos como “Criação”, “Adão”, “queda”, e ao mesmo tempo esvaziá-los como se se tratassem de meros enfeites imagéticos e estilísticos dentro da estrutura dessa mesma teoria. Eles são, como dissemos, elementos típicos cruciais para entender as categorias apresentadas por Benjamin. Portanto, reproduzo esses termos aqui pensando, antes, que, assim como para nosso autor, eles são indispensáveis para entender o fundamento de uma filosofia da linguagem rica em (e só pensável através de) imagens.

² MENNINGHAUS, Winfried. *Walter Benjamins Theorie der Sprachmagie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1980, p. 20.

³ BENJAMIN, Walter. *Escritos sobre mito e linguagem*. Trad.: Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Duas Cidades: Editora 34, 2011. p. 60. A partir de agora E. M. L. Quando usarmos apenas a tradução, a referência será unicamente desta edição; caso contrário, quando consultamos o original, citaremos ambas e, por fim, caso tenhamos aplicado somente o original, apenas este será referenciado. Salvo quando houver advertência, todas as traduções dos originais são minhas.

Espero poder demonstrar também que a estrutura dessa teoria da linguagem se alicerça não apenas nas diversas correntes cabalísticas familiares a Benjamin. Noções como *medium*, acabamento, língua pura alcançável através da tradução, além da ideia de *reflexão* estão presentes no conceito de crítica dos primeiros românticos, objeto da tese de Benjamin. Para nós é certo que essa estrutura teórica e conceitual já estabelecida determinou muito da teoria da linguagem benjaminiana. Não apenas os românticos como também outros autores significativos, como Hamann, foram de grande impacto para a apreciação de um conceito no qual a linguagem teria sua expressão mágica. Assim, a teoria benjaminiana se expressa às vezes como teológica outras vezes como mágica.

II

O intuito de rastrear alguns lugares, isto é, *topoi*, nos escritos do primeiro Walter Benjamin implica reconhecer que sua filosofia repousa numa fonte que aqui elegemos como sua teoria da linguagem. A *estrutura conceitual* desta pode ser entrevista em diversos outros âmbitos do seu pensamento, em sua filosofia da história, na sua teoria do conhecimento e no seu conceito de obra de arte. A partir da leitura do seu *Sprachaufsatz* podemos determinar esses *topoi*, ou palavras-chave, que serão nossos guias interpretativos ao longo da tese. Seriam eles: complementaridade e acabamento, resíduo e fragmento, história e origem, vida e sobrevivência.

É preciso notar que escalar esses lugares teóricos não significa apenas uma coleta de palavras ao longo dos textos de Benjamin; pelo contrário, nossa tese consiste em apontar que elas se apresentam estruturadas por *extremos conceituais*. Isso quer dizer que a complementaridade na arquitetura filosófica benjaminiana só é viável na condição de reunião ou “harmonia”, como ele bem diz, entre opostos, e que ela só se realiza na determinação destes *lugares*: a reunião das diversas línguas nativas que se completam, por exemplo. Seu conceito de história, bastante marcado pela ideia de origem, também só é possível mediante a complementação do que ele chama de pré e pós-história ou de citação histórica. A noção de vida da língua está em constante dialética entre os extremos da mortificação e o da “pervivência”/sobrevivência da obra de arte. A ideia de fragmento e residualidade talvez seja a que mais caracteriza a estrutura teórica benjaminiana na medida em que ela é importante para entender desde sua teoria da linguagem, marcada pela

metafísica própria, até suas análises da obra de arte das vanguardas, na sua “fase” materialista. Nossa tese propõe que, justamente no entremeio da sua “virada” materialista, a noção de extremos opostos, já apresentada nos anos 1910-20, insinua-se como dialeticamente tensionada, preparando o terreno para o materialismo marxista. É essa a conclusão que tiramos a partir da análise da alegoria.

Um conceito particularmente importante para o “segundo” Benjamin também lida com a estrutura teórica que surgiu da teoria da linguagem. A aura não é outra coisa senão a própria complementaridade/correspondência metafísica entre dois olhares: o da obra de arte e o do seu observador. A harmonia/sintonia envolvida na aura é percebida também em outras concepções benjaminianas, porque está no próprio âmago de sua filosofia da história da década de 1930: “Na imagem dialética, o ocorrido de uma determinada época é sempre, simultaneamente, o ‘ocorrido desde sempre’”⁴. Os extremos se encontram nessa filosofia, que se percebe correlata à sua leitura de Baudelaire: “O passado murmura em sincronia nas correspondências baudelairianas, e a experiência canônica destas tem seu espaço numa vida anterior”⁵. Benjamin não deixaria de encontrar no poema *Correspondances* do poeta francês a expressão viva de sua ideia de correspondência/complementação⁶. Por isso, é patente que as especulações teórico-filosóficas expostas no seu trabalho sobre a linguagem, ou seja, do Benjamin “metafísico”, permaneceram vigorosas durante sua pretensa “fase” materialista.

Aqui vale notar um pressuposto problemático da nossa pesquisa: a separação entre um “primeiro” e um “segundo” Benjamin. Ela não deveria estar inclusa na discussão sobre um lado teológico e outro materialista do autor. Nossa preocupação é antes cronológica do que teórico-filosófica. Neste sentido, não cabe discutir aqui se ele fora um “rabino marxista”⁷ ou não; na verdade, mostraremos que, mesmo antes de seus escritos “marxistas”, Benjamin já tinha em mente a expressão dialética

⁴ BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Irene Aron (trad. do alemão); Cleonice Paes Barreto Mourão (trad. do francês); Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007. p. 506.

⁵ BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. Trad.: José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989, p. 134.

⁶ “La Nature est un temple où de vivants piliers/ Laissent parfois sortir de confuses paroles;/ L’Homme y passe à travers des forêts de symboles/ Qui l’observent avec des regards familiers. / Comme de longs échos qui de loin se confondent (...) Les parfums, les couleurs et les sons se répondent”. BAUDELAIRE, Charles. *Oeuvres complètes*. Paris: Seuil, 1968, p. 46.

⁷ SCHOLEM, Gershom. *On Jews and Judaism in Crisis*. New York: Schocken Books, 1973, p. 199.

de tensões conceituais que serão postas à prova no conceito de alegoria, quando os extremos da linguagem anunciam uma superação sintética de oposições. Importa para essa tese o primeiro Benjamin que escreve os textos aqui abordados, que vão de 1916 a 1924, tendo como referências principais o seu trabalho *Sobre a linguagem dos homens e a linguagem em geral* e o *Origem do drama trágico alemão*⁸. Essa delimitação cronológica não nos furtará de abordar *en passant* alguns textos da década de 1930, mormente por seu viés problemático sobre a teoria da linguagem, cuja omissão seria impraticável. O primeiro Benjamin aqui, portanto, é demarcado pelo recorte temporal.

III

Abrimos nossa tese com um capítulo geral sobre a teoria da linguagem de Benjamin. O intuito é demonstrar, a partir de uma extensa e detalhada leitura, os pressupostos teóricos apresentados pelo autor, que tornar-se-ão fecundos para seu pensamento sobre a obra de arte. Nossa tarefa é demarcar, principalmente no texto *Sobre a linguagem dos homens e a linguagem em geral*, não apenas os *topoi* que temos apontado como também a importância fundadora dessa teoria para o pensamento do autor. É neste sentido que esse capítulo inicial se apresenta pouco afeito à literatura secundária, pois a nossa apreciação levou em conta o esforço de retirar ao máximo uma interpretação particular daquela teoria. Embora se afaste um pouco da metodologia acadêmica respaldada nos comentadores, nossa preocupação será a de lidar com o texto benjaminiano de modo marcadamente expositivo. Pensamos que resulta disso um comentário exaustivo focado nas hipóteses da tese.

Assim, partimos da leitura de que a linguagem para Benjamin é expressão que se realiza através de um movimento reflexivo. A delimitação de uma linguagem pura que tem como pressuposto a concepção da língua como *medium* e que se realiza na superação da discursividade, na realização da imediatibilidade da palavra e da coisa, que são uma unidade própria⁹ (daí sua magia¹⁰), em contrariedade a uma

⁸ Para facilitar a referência ao *Ursprung des deutschen Trauerspiel*, a partir de agora o denominaremos *Trauerspielbuch*. Assim, também decidimos que não traduziremos o termo *Trauerspiel* que, nas traduções disponíveis em língua portuguesa, provoca certas dúvidas quanto à sua indicação correta.

⁹ BRÖCKER, Michael. *Sprache*. In: OPITZ, Michael e WIZISLA, Erdmut (org.) *Benjamins Begriffe*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2001, p. 746.

¹⁰ Assim comenta Menninghaus: “o conceito de ‘magia’ significa a forma de realização de uma força que, como realidade poderosa, é imediata. Benjamin localiza esse caráter formal de apresentação e percepção mágica agora também nos ‘círculos’ habituais e universais acessíveis da experiência,

linguagem humana, que se caracteriza pela medialidade e pela separação entre sujeito e predicado-objeto. Explicitado como um ambiente no qual a língua diz a própria língua, uma expressão de autonomia própria, como se vontade tivesse (daí pensarmos em uma vida da linguagem), o *medium* tem sua pré e pós-história, de modo que, mesmo numa língua instrumentalizada e comunicacional humana, o *medium* ainda persiste como lado não-comunicacional e simbólico desta¹¹. Como ressaltado, Benjamin interpreta o episódio bíblico do pecado original para fundamentar essa linguagem da linguagem, na medida em que, nela, o micro e o macrocosmo são uma e só realidade, como o quer algumas leituras cabalísticas. Essas concepções se abrem para uma *forma* específica de lidar com a linguagem, a tradução, que torna-se um meio de alcançar extremos separados pela linguagem meramente comunicacional, ao mesmo tempo em que *apresenta o medium* de reflexão que existe na linguagem.

Por conseguinte, após tal apanhado teórico, no segundo capítulo buscamos rastrear esses *topoi* da teoria da linguagem benjaminiana na aferição de uma crítica a uma obra de arte singular, a saber, o romance *As afinidades eletivas*, de Goethe. Nele abordamos a interpretação de Benjamin desta obra a partir das estruturas teóricas apresentadas na sua filosofia da linguagem. Conceitos como mito, verdade e sem-expressão, verdadeiros fenômenos ou epifenômenos do movimento histórico-messiânico das línguas, dão a entender que a referência da dimensão mágica (imediata) e comunicacional da linguagem atrela-se a um mundo no qual o mito e a verdade expressam-se numa luta¹² que envolve a morte dos indivíduos e

sobretudo na linguagem. Aqui ‘magia’ significa analogicamente a forma de realização de um ‘princípio’ criador da linguagem, que é ‘imediato’, como apresentação poderosa na linguagem como tal, isto é, sem ser concebível com as relações instrumentais de um significante a um significado como seu ‘conteúdo verbal’”. MENNINGHAUS, Winfried. *Op. Cit.*, p. 17-8.

¹¹ Como bem dimensiona a teoria da linguagem do cabalista Abuláfia, de acordo com Scholem: “Visto que todas as línguas surgiram a partir da língua original (*Ursprache*), sagrada através da corrupção, na qual o mundo dos nomes se revela diretamente, elas ainda se relacionam de forma mediada à linguagem sagrada”. SCHOLEM, Gershom. “Der Name Gottes und die Sprachtheorie der Kabbala“ In *Judaica III: Studien zur jüdischen Mystik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1973, p. 65.

¹² Um luta expressamente religiosa em sua dimensão judaica, como bem afirma Scholem: “O impulso religioso original inerente ao judaísmo, que encontrou sua expressão válida no monoteísmo ético dos Profetas de Israel e sua formulação conceitual na filosofia judaica da religião durante a Idade Média, sempre se caracterizou como uma reação contra a mitologia... O culto judaico implicava renúncia, ou mesmo rejeição polêmica, das imagens e símbolos nos quais o mundo mítico encontrava expressão” SCHOLEM, Gershom. *A cabala e seu simbolismo*. São Paulo: Perspectiva, 1978, p. 106.

aporias das instituições burguesas, postas em constante *assombro* mesmo no mundo moderno racional.

Por fim, o terceiro e o quarto capítulos abordam a teoria da linguagem de Benjamin associada a gêneros específicos, a partir da interpretação do *Origem do drama trágico alemão*. Primeiro a tragédia, na qual veremos que uma das formas da linguagem, o silêncio, tem um papel revolucionário, na medida em que expressa justamente uma fraca vitória contra o mito decorrente do mundo¹³, no qual a linguagem apenas comunica e intermedia o saber. O herói trágico ergue sua cabeça contra a tirania da obscuridade, revelando que a resistência ao mundo da linguagem decaída ocorre também por meio da linguagem, da não-expressão. No quarto capítulo apontamos que a alegoria do século XVII apresenta esses extremos da linguagem de modo dialeticamente salvífico¹⁴: por um lado, apresenta a dimensão própria de uma linguagem arbitrária e significativa, ou seja, que carrega sempre elementos exteriores a ela mesma, mas por outro, redimensiona, dialeticamente, o extremo redentor da linguagem, posto que a alegoria se manifesta como a supressão do mito¹⁵ ao expor sua ambiguidade¹⁶. Aqui os extremos benjaminiano se encontram e tornam-se dialética.

IV

Benjamin permite a descoberta de um mundo no qual a filosofia nos convida a entrar em um palácio de imagens formado por palavras. Talvez ele mesmo invocasse o ato criador, nomeando fenômenos indecifráveis para nós, mas discerníveis apenas pela sua prosa, como se apenas ele soubesse receber o olhar que as coisas nos remetem. Num mundo da linguagem remediada ele se fez narrador imemorial. Cabe a nós participar dessa experiência.

¹³ “Benjamin considerava o mito apenas como ‘o mundo’. Ele dizia que ele próprio não sabia qual era o propósito da filosofia, visto que era necessário descobrir o ‘sentido do mundo’ porque ele já era dado no mito. O mito era tudo”. SCHOLEM, Gershom. *Walter Benjamin: Die Geschichte einer Freundschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1975, p. 44.

¹⁴ “Seu objetivo era revelar a vida interior, o movimento dialético nos conceitos fundamentais do mundo da alegoria barroca, na verdade, para reconstruí-la a partir dessa dialética”. SCHOLEM, Gershom. *O Golem, Benjamin, Buber e outros justos: Judaica I*. Trad.: Ruth Joanna Sólón. São Paulo: Perspectiva, 1994, p. 197.

¹⁵ MENNINGHAUS, Winfried. “Science des seuils: la théorie du mythe chez Walter Benjamin” In *Benjamin et Paris*. Cerf: Paris, 1986, p. 546.

¹⁶ “A ambiguidade da imagem mítica abre espaço a esta antinomia: ela pode sacralizar e transfigurar os conflitos reais – mas ela exprime também a esperança de uma conciliação, de um apaziguamento da negatividade da história”. PEZZELLA, Mario. “Image mythique et dialectique: remarques sur le Passagen-Werk” In *Benjamin et Paris*. Cerf: Paris, 1986, p. 520.

2

A teoria benjaminiana da linguagem: a origem dos extremos

*Sprach, sprach.
War, war.
Engführung, Paul Celan*¹⁷

No seu esquema para o trabalho de habilitação, esboçado em 1919, Walter Benjamin elenca os conceitos por ele trabalhados na área da filosofia da linguagem, tais como *símbolo, palavra, nome, signo* etc., e se questiona: “Como a obra de arte se comporta em relação a isso?”¹⁸ Ou seja, como uma obra de arte se encontra disposta mediante tais conceitos e, mais do que isso, qual é o seu papel quando assinalada por eles. Como se vê, desde cedo, a obra de arte é a preocupação central em todo o pensamento benjaminiano; suas perspectivas filosóficas se impunham no intuito de fornecer uma complexidade teórica para a conceituação daquela. É por esta trilha que ele encontra o caminho da sua teoria do conhecimento cujos esboços ao longo dos anos 1910 culminarão na redação do prefácio da tese de livre docência *Origem do drama trágico alemão*. Mas esse caminho será construído sobre o solo de uma teoria da linguagem.

No seu pequeno trabalho intitulado *Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem (Über Sprache überhaupt und über der Sprache des Menschen)*, de 1916, Benjamin tentou resumir ideias por ele elaboradas em vários fragmentos não publicados à época. A respeito da teoria da linguagem benjaminiana, no entanto, a crítica tem girado em torno deste e de outros três trabalhos sintéticos: *A tarefa do tradutor (Die Aufgabe des Übersetzens)*, *A doutrina da semelhança (Lehre vom Ähnlichen)* e *A capacidade mimética (Das mimetische Vermögen)*. No entanto, é possível também lançarmos mão de outras fontes para compreendermos conceitos trabalhados por Benjamin nestes trabalhos principais, nomeadamente, os esboços para elaboração desses textos e os seus

¹⁷ CELAN, Paul. *Gesammelte Werke in fünf Bänden*. Suhrkamp: Frankfurt am Main, 1986, p. 202.

¹⁸ BENJAMIN, Walter. *Gesammelte Schriften*. Herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1991, v. VI, p. 21. A partir de agora, indicado como *GS* seguido do volume em algarismos romanos. Benjamin escreve, neste sentido, a seu amigo Ernst Schoen, em carta de 28 de dezembro de 1918: “Sobretudo: para mim questões sobre a essência do conhecimento, do direito, da arte relacionam-se com a questão da origem de todas as expressões espirituais humanas a partir da essência da linguagem”. *Gesammelte Briefe*. Herausgegeben von Christoph Göttsche und Henri Lonitz. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995, V. I, p. 437. (A partir de agora G. B. seguido de volume em números romanos e página em números arábicos).

fragmentos sobre teoria da linguagem. Através deles percebemos certas hesitações e evoluções nas problematizações surgidas ao longo dos anos. Por este método, daremos ênfase mais às nossas leituras e interpretações destes textos, tentando tirar ao máximo deles as discussões que sustentarão nossas hipóteses, daí que negligenciaremos relativamente a literatura secundária de comentadores desses temas.

No entanto, visando comportar a diversidade de ideias de Benjamin no que concerne ao tema da linguagem, podemos, a partir de um panorama, postular que sua teoria abarca três elementos particulares que, embora não fossem delineadas igualmente, encontram-se dispersas em seus escritos sobre o tema, a saber: a) o silêncio, b) a expressão e c) aquilo que ele chama de “palavrório”. A primeira dessas características pode ser problematizada na própria tese de habilitação e naquilo que ele conceituou como o *sem expressão*; já as duas últimas estão bem delineadas na peça mais conhecida e condensada que Benjamin escreveu sobre a teoria filosófica da linguagem, *Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem dos homens*¹⁹. Por enquanto, abordaremos apenas o quesito da expressão como linguagem mesma, incluindo aí o problema do palavrório; sobre o silêncio, deixaremos a análise para o outro capítulo, pois mediante esta análise faremos uma primeira aproximação com conceito benjaminiano de obra de arte empregado na noção de *sem-expressão* e na sua análise da tragédia.

2.1.

A expressão: *medium* e reflexão

Assim como no livro sagrado o verbo (*das Wort*) criou o universo e os seres, do mesmo modo Benjamin elevou sua filosofia: a partir da linguagem. Ela está inclusa em um plano que transcende a mera manifestação particular, mas é somente a partir dela que toda a filosofia benjaminiana parece germinar. De acordo com o *Sprachaufsatz*, ela carrega os poderes divinos e não pode ser encarada sem um olhar metafísico. Supomos, assim, que o problema da linguagem em Benjamin pode ser considerado em duas acepções gerais: a) a linguagem é um *medium* que reflete a si mesma e b) ela é um *medium* de relação a que propusemos chamar *medium* de

¹⁹ A fim de facilitar a leitura, empregaremos a partir de agora o termo *Sprachaufsatz* para designar este trabalho.

correspondências. Estas duas hipóteses gerais também partem de três características que lhe são comuns, a saber: reflexividade (pelo *medium*), infinitude (pela magia) e conhecimento (pelo nome).

O *Sprachaufsatz* pode ser dividido em duas partes. A primeira traça uma relação de identidade entre essência espiritual²⁰ e a essência linguística²¹, além de determinar o princípio da magia da linguagem; a segunda procura fundamentar a primeira a partir de uma interpretação singular do episódio da queda do homem diante do pecado original, relatado no Gênesis, em que torna-se visível a intenção de delinear uma teoria do conhecimento baseada na teoria da linguagem²².

Isto posto, não há como não pensar que, de início, para Benjamin, a linguagem se constitui senão pela expressão de uma *atividade*, um movimento contínuo. “Toda linguagem superior é tradução de uma linguagem inferior, até que se desdobre, em sua última clareza, a palavra de Deus, que é a unidade desse movimento da linguagem”²³. Pois se ela é fruto da Criação, foi-lhe dada também a capacidade de criar, de criar-se ao longo do tempo; neste movimento de recriação germinativa, desdobramento (*Entfaltung*) e produção se assenta tudo o que há de consequente na teoria da linguagem benjaminiana. Todos os caminhos devem levar à Revelação que é o fim único da linguagem, desde que o pecado original, na interpretação benjaminiana do Gênesis, rebaixou-a a mero meio de transporte – ainda assim uma atividade, como veremos – de significados.

“Toda expressão (*Ausserung*) da vida espiritual humana”, escreve Benjamin no início de seu *Sprachaufsatz*, “pode ser concebida como uma espécie de linguagem (...) Nesse contexto, linguagem significa o princípio que se volta para a comunicação de conteúdos espirituais nos domínios em questão”²⁴. O que tornaria a linguagem imediata seria a instantaneidade da comunicação das essências espirituais cujo conteúdo está presente em todas as formas criaturais, sejam animadas ou não, porque “é essencial a tudo comunicar seu conteúdo espiritual”²⁵.

²⁰ A essencial espiritual é o próprio ser da linguagem, ela mesma reflexionada e imediatizada. Somente no pronome reflexivo (*sich*) a imediatidade é possível, assim como é possível a comunicabilidade. A partir do momento em que é *para si*, a linguagem é comunicável porque ela é independente dos homens.

²¹ A expressão, na linguagem, da essência espiritual, ou seja, esta só se expressa quando parte da essência linguística

²² BRÖCKER, Michael. *Op. cit.*, p. 743.

²³ E.M.L., p. 73.

²⁴ *Idem*, p. 49.

²⁵ *Idem*, p. 51.

Do contrário, não poderíamos expressar nada do que gira ao nosso redor, pois somente através da comunicação da essência espiritual o mundo seria representado; ela é assim o conhecer dos fenômenos porque nela os domínios do conhecimento se comunicam: “na técnica, na arte, na jurisprudência ou na religião”²⁶.

Benjamin não associa a *essência espiritual* à *essência linguística* mecanicamente, pois a primeira é “idêntica” à segunda apenas enquanto for “comunicável” (*mittelbar*). Que isso quer dizer? Simplesmente que só há linguagem na medida em que há comunicação. O que parece simplório guarda uma complexidade maior. Com efeito, é preciso entender antes de tudo o que o autor escreve já no início do seu trabalho, pois há uma consequência importante quando ele afirma que toda “expressão” da vida humana é uma linguagem. O conceito de *expressão* surge aí de modo fugaz mas terá uma atenção muito maior ao longo dos primeiros trabalhos de Benjamin e mesmo nos posteriores. Na verdade, o embasamento desta teoria da linguagem não poderia ser outro: “É fundamental saber que essa essência espiritual se comunica *na* língua e não *através* da língua”²⁷. A linguagem é linguagem porque ela só sabe *dizer* de si mesma, por isso ela é expressão imediata de si, existe na medida em que é, e só o é por sua comunicabilidade, por isso sua reflexibilidade. O importante parece ser a própria expressão da essência e não a recepção que implicaria uma noção de funcionalidade, como se vê em seu trabalho sobre a tradução²⁸.

A linguagem é, portanto, reflexão. Fala de si para si, expressa-se, “expressão imediata daquilo que *se* comunica dentro dela. Este ‘se’ é a essência espiritual”²⁹. A essencial espiritual é, portanto, o próprio ser da linguagem, ela mesma enquanto imediata. Somente no pronome reflexivo (*sich*) a imediatidade é possível, assim como é possível a comunicabilidade (*Mittelbarkeit*). A partir do momento em que é *para si*, a linguagem é comunicável porque ela é independente dos homens. Ela tem seus códigos e signos que não são arbitrários e convencionados segundo os ditames do que o autor chama de *língua dos homens*, e pensar o contrário é se alinhar à concepção burguesa e discursiva da linguagem, a saber, aquela “segundo

²⁶ Idem, p. 50.

²⁷ Idem p. 52.

²⁸ “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”. (*A tarefa do tradutor*) Idem, p. 101.

²⁹ Idem, p. 51.

a qual a palavra estaria relacionada à coisa de modo casual”³⁰. Michael Bröcker encontra nos ensinamentos de Wyneken, líder do movimento cultural juvenil do qual Benjamin fez parte, uma pista para a associação da experiência do mundo decadente burguês com a linguagem instrumentalizada como decaída. Wyneken era ferrenho crítico da industrialização e das ciências naturais racionalizadas influenciadas por ela; neste sentido, ele afirmava a antinomia do espírito e da matéria através da diferença em um mundo nobre e sagrado e outro, profano e burguês, no qual a razão predomina com seu sistema de conceitos e signos. Dessa acepção, para Bröcker, Benjamin aproveitaria um conceito de linguagem no qual deploraria a comunicação como discurso racional e a elevaria à expressão do incondicionado, na qual se poderia desenvolver seu efeito imediato, que tem como objetivo a realização de si mesma³¹.

Num pequeno mas rico fragmento, Sybille Krämer sustenta que, no *Sprachaufsatz*, “comunicar-se” como expressão não quer dizer outra coisa senão que a linguagem “mostra-se”: “comunicar-se significa um movimento que, diante de um ‘comunicar algo a alguém, é *unidirecional*, portanto não tem a ver com a reciprocidade”³². Se as coisas se expressam elas se “movimentam”, são atualizações de potências, ou seja, põem-se em *atividade*, e o motor propulsor seria a própria noção de que a linguagem guarda uma força ou princípio que, ao longo do tempo, não repousa mas sim se encontra em estado dinâmico ou, mais precisamente nos termos de Benjamin, acha-se em estado de *crescimento* contínuo. Assim, como propõe Rudolf Gasché, a linguagem em Benjamin é exclusivamente relacionada a um ato³³, e como ato, é atividade e uma espécie de pulsão criadora.

O expressar/mostrar-se da linguagem deve significar duas coisas. Primeiro que, enquanto ela se expressa, ela é aparência, no sentido de que é um fenômeno (*Erscheinung*) recebido por nossa sensibilidade. O exemplo dado pelo autor, o da lâmpada que “comunica a lâmpada... a lâmpada-linguagem, a lâmpada-na-comunicação, a lâmpada-na-expressão”³⁴, é interessante porque ela emite sua

³⁰ Idem, p. 63.

³¹ BRÖCKER, Michael. *Op. Cit.*, p. 742-3.

³² KRÄMER, Sybille. *Medium, Bote, Übertragung*. Kleine Metaphysik der Medialität. Suhrkamp: Frankfurt am Main, 2008, p. 46.

³³ GASCHÉ, Rudolf. “Saturnine Vision and the Question of Difference: Reflections on Walter Benjamin’s Theory of Language” In NÄGELE, Rainer (ed.) *Benjamin’s Ground: New Readings of Walter Benjamin*. Detroit: Wayne State University Press, 1988, p. 88.

³⁴ E.M.L., p. 53.

linguagem de modo mais *claro*: a luz que brilha. Mas como o sol também emite luz, o que faz da lâmpada uma lâmpada? Ora, é sua expressão, seu mostrar-se distinto daquele do sol, sua essência imediata. A linguagem tem, pois, como escreve Benjamin em um fragmento, uma aparência de significado (*Bedeutungsschein*)³⁵. Em segundo lugar, o mostrar-se aponta para uma *intenção*. Não a intenção no sentido de uma finalidade, antes ocorre que ela é um apontamento, dirige-se para algo. Mais precisamente a intenção assemelha-se a um termo ao qual Benjamin sempre se reportava então: a indicação (*Hindeutung*). Ela se dirige para algo. Assim, a intenção é aquilo que designa algo *na* linguagem, como um apontar em direção a algo que reflete contra si mesma, daí o reflexivo do *mostrar-se*.

No *Sprachaufsatz*, a intenção é, deste modo, um princípio da linguagem. Repetimos a citação: “linguagem significa o princípio que se volta para a comunicação de conteúdos espirituais” (*das auf Mitteilung geistiger Inhalte gerichtete Prinzip*)³⁶. Como reflexão, a linguagem comunica tão somente linguagem e não significados ou outras formas que lhe sejam externas. E, visto que o comunicável desses conteúdos seja sua essência linguística e que, deste modo, a linguagem comunique a si mesma, podemos concluir com Benjamin: a linguagem é “o *medium* da comunicação”³⁷. Mas o que caracterizaria o *medium*?

Decerto, a teoria da linguagem benjaminiana se funda no “medial”, na “imediatidade (*Unmittelbarkeit*) de toda comunicação espiritual”³⁸. Winfried Menninghaus explicita bem esse conceito ao notar que “um *medium* é o elemento de uma apresentação sem no entanto ser seu meio (*Mittel*)”³⁹. Se, como vimos, a linguagem é uma expressão que se mostra e se ela se baseia na imediatidade de conteúdos espirituais, essa *mediunidade*⁴⁰ se caracterizaria então como uma apresentação. Demonstrando certo cuidado que a suposição não deixa enganar⁴¹, Benjamin aproxima o conceito de imediatidade com o de magia. Para ele, aquela

³⁵ G. S. VI, p. 15.

³⁶ E.M.L., p. 50.

³⁷ Idem, p. 53.

³⁸ Idem, p. 54.

³⁹ MENNINGHAUS, Winfried. *Op. Cit.*, p. 17.

⁴⁰ O uso do termo aqui claramente não evoca a relação de mediunidade do espiritismo. A intenção é justamente a contrária, pois que refuta a noção de intermediação.

⁴¹ É o que se nota na frase “e se se quiser chamar... de mágica” (“Wenn man es magische... nennt...”). Apesar de querer indicar uma suposição, é certo que o caráter mágico da linguagem se apresenta como ponto nodal de todo esse complexo benjaminiano da linguagem. Anos depois, sua crítica a Humboldt basear-se-ia exatamente na carência da análise deste ao não articular esse poder da linguagem. Cf. *Reflexionen zu Humboldt* G. S. VI, p. 26.

apresenta como peculiaridade a infinitude⁴², o que também é próprio da essência linguística porque o que se comunica nela não tem limites⁴³. Assim, a magia da linguagem decorre do caráter imediato da linguagem. Quando a palavra já é a coisa, indeterminando a referência e o referente, ela se torna se limites, própria para a criação de um mundo próprio. Ela é mágica porque não pode ser limitada por algo exterior; por outro lado, a concepção dessa magia da linguagem Benjamin empresta dos românticos e sua ideia de infinitude, ou seja, a magia da linguagem é sua infinitude interior

Benjamin dá aqui um passo bem largo, porque a linguagem não tem apenas essência e se expressa num *medium*, ela não somente se retém em suas possibilidades como também detém um poder. Aquilo que entendíamos por uma mera atividade, um movimento ou expressão da linguagem agora contém forças ocultas que são justamente o impulso original de sua atividade⁴⁴. Para ficarmos em uma imagem constante em Benjamin, ela tremula, na verdade, como o fogo cujo combustível é tanto mais invisível (como o oxigênio) quanto mais tangível (como a madeira), por exemplo. A atividade é estremecimento em crescimento. Por isso ela foi e é capaz de criar enquanto fala para si mesma e, como veremos, mesmo quando fala para fora de si. A tradução e a obra de arte são exemplos de que a linguagem não morre, mas se desenvolve enquanto é semeada, são *expressões de sua vida*.

Essa vida é como uma semente que só cresce no *solo*, no *ambiente* que lhe for propício, isto é, o da própria linguagem, no seu *medium*. O *medium* é assim o (meio) ambiente (*Umwelt*). Tudo o que se apresenta neste ambiente é dado, assim, de modo imediato, *no meio*. Não é outra a fórmula que Benjamin reiteradas vezes impõe, a saber, a de que a essência espiritual das coisas se comunica *na língua* e não *através* dela.

Ao tratar do termo *medium* em Benjamin, Samuel Weber aposta numa leitura peculiar. Ele se distinguiria das concepções aristotélicas e hegelianas de mediação. Segundo o autor, neste trabalho sobre a linguagem Benjamin lança mão de um dispositivo estilístico que será significativo ao longo de suas ulteriores reflexões: a

⁴² E.M.L., p. 54.

⁴³ Idem, p. 54.

⁴⁴ “O movimento no qual a criação se realiza também pode ser interpretado como movimento da linguagem (*Sprachbewegung*)”, escreve Scholem no seu ensaio sobre a teoria da linguagem cabalista. SCHOLEM, Gershom. *Op. Cit.*, p. 33.

adição do sufixo alemão *-bar* nas palavras. Basta pensarmos nos termos “citabilidade”, “reprodutibilidade”, “traduzibilidade” etc. para notarmos que essas construções são típicas de seus escritos. Assim, por exemplo, ao contrário do uso do sufixo *-maß* kantiano em que se pode entrever a medida que define a virtualidade a partir da ausência do que ele mesmo nomeia, o *-bar(keit)* benjaminiano altera radicalmente o termo a ele atrelado. O uso do sufixo decreta a virtualização do que designa, mas também se define pelo que parte de si mesmo em direção à alteração própria – e aqui ainda percebemos a independência da linguagem diante de qualquer instrumentalidade –, constituindo-se nela mesma uma virtualidade que “não pode ser medida pela possibilidade de auto realização mas por sua alterabilidade constitutiva”⁴⁵ constante. É uma possibilidade aberta ao infinito pois ela não se consoma por não se reduzir à comensurabilidade que estancaria seu trabalho interno de expressão. Essa concepção corrobora o que dizemos quanto ao fato de, em Benjamin, a linguagem comporta-se efusivamente como um organismo vivo porque ativo e em constante movimento, como se percebe quando ele escreve sobre um “movimento da linguagem” (*Sprachbewegung*) no seu ensaio sobre o tradutor⁴⁶. No entanto, Weber pensar o contrário, pois a razão de ser da concepção benjaminiana repousaria antes na potencialidade do que no ato mesmo.

Benjamin elabora uma tipificação das fases *divina*, *adâmica* e *humana* (pós-queda) da linguagem, sendo esta última aquela na qual já não existe mais a relação de imediatidade entre os homens e as coisas. Essa aparente confusão nos revela primeiramente a dimensão ilustrativa a qual Benjamin lançou mão ao incluir em seu trabalho a exegese da história bíblica da Criação, considerada e justificada “em relação à própria natureza da linguagem”⁴⁷. Pois, embora não cronológica⁴⁸, as diferentes “fases” da linguagem estabelecidas neste trabalho obliteram o que há de mais frutífero e pertinente na primeira parte do *Sprachaufsatz* na qual se discute as ideias de essência linguística e espiritual, o *medium* e, principalmente, o nome. A teoria do nome, neste sentido, seria a mais consequente dentre todas esboçadas no

⁴⁵ WEBER, Samuel. *Benjamin's –Abilities*. Cambridge: Harvard University Press, 2008, p. 42.

⁴⁶ G. S. IV 18.

⁴⁷ Idem, p. 60.

⁴⁸ O conceito de origem e de linguagem tipificadas não pode ser visto como linear, isto seria totalmente antibenjaminiano. Ver, neste sentido, GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e Narração em Walter Benjamin*. São Paulo/Campinas: Perspectiva e Unicamp, 1994.

trabalho de tal modo que será importante para a interpretação do *Prefácio do Origem do drama trágico alemão*.

2.2. Nome

Se linguagem é expressão, esta se realiza como *efeito da atividade* da nomeação porque o nome “é a essência mais íntima da própria linguagem”⁴⁹, o selo sobre o qual os relevos da linguagem se sobressaem. Daí a razão de o nome ser “a linguagem da linguagem”⁵⁰. O conceito de nome está intimamente ligado ao de imediatidade. Lemos no fragmento *Lösungsversuch der Russelschen Paradoxons* no qual Benjamin discute a lógica de Bertrand Russel: “O fundamento da imediatidade intencional que serve a tudo aquilo que significa, portanto primeiramente à palavra, é o nome existente nela”⁵¹.

Mas antes de encarar a questão do nome na história bíblica, Benjamin o condiciona exclusivamente à linguagem humana diante da incapacidade das coisas se expressarem *na* palavra. Introduce-se aqui outro elemento dessa teoria da linguagem: a palavra. Ambos, palavra e nome, incluem-se e se excluem ao mesmo tempo, já que “a palavra (*das Wort*) não é o nome”⁵², no entanto o nome existe na palavra, ligado a outros elementos ou a outro elemento”⁵³. A palavra não contém o poder de imediatidade do nome, pelo menos não de imediatidade “primeira”, quer dizer, a palavra exprime sim a imediatidade, porém diante do nome seu poder não é tão material posto que não “toca” as coisas como o outro. Assim, conforme Christopher Bracken, o nome “participa diretamente na coisa enquanto que a palavra participa indiretamente na coisa através do nome”⁵⁴. Existem imediatidades de primeira e de segunda ordem, portanto.

Para entender melhor essa relação, é preciso dar atenção à compreensão de que, embora não atrelasse seus conceitos à instrumentalização racional que

⁴⁹ G. S. II, p. 144.

⁵⁰ E.M.L., p. 65.

⁵¹ G. S. VI, p. 11.

⁵² É forçoso lembrar que isso remete apenas à ‘língua decaída’. Pois na criação as palavras no fundo se constituíam como nomes. BOCK, Wolfgang. “Walter Benjamin’s criticism of language and literature” In GOEBEL, Rolf (Ed.) *A companion to the works of Walter Benjamin*. New York: Camden House, 2009, p. 26.

⁵³ G. S. VI, p. 11.

⁵⁴ BRACKEN, Christopher. “The Language of Things: Walter Benjamin’s Primitive Thought”. In: *Semiotica* 138- 1/4, 2002, p. 324.

concebia a palavra como meio para designar o objeto, Benjamin não eliminou completamente de sua precaução o que ele entendia como o *objeto da intenção*. Na verdade, como vimos, a intenção ou a direção é o comportamento básico da atividade da linguagem seja em direção a si mesma seja em direção a algo externo (neste último caso, quando o autor a chamará de linguagem dos homens), e dessa noção surge toda a análise das reflexões sobre a tradução (“modo de intenção” – *die Art des Meines*⁵⁵ – e “intencionado” – *das Gemeinte*). Suas suposições advêm justamente da “relação da palavra, do nome e do objeto da intenção”. Nos seus fragmentos algumas vezes, no entanto, Benjamin caminha em direção ao mesmo propósito do *Sprachaufsatz* ao propor que o nome se constitui de algo no objeto da intenção, mas que ao mesmo tempo se desprende (*herauslösen*) dele, “por isso o nome não é casual”⁵⁶, isto é, o nome, como todos os elementos da linguagem, não é imotivado. Por isso, Benjamin acreditava que a convencionalidade e arbitrariedade não fariam parte da origem da linguagem. O nome garante a intenção sobre o objeto na medida que este está incluso *essencialmente* naquele e não na palavra. No nome é que o que existe se manifesta na essência da linguagem pois ele é “a essência mais íntima da própria língua... No nome, a essência espiritual que se comunica é a língua”⁵⁷.

Nomear a partir do comunicável na linguagem suporia *alguém* que nomeasse, e se tal ato criador não seria possível senão através da fala, então a nomeação só poderia ser um *dom* dado àquele que possui o *som* articulador da voz. Aqui Benjamin introduzirá sua leitura bíblica, no *Sprachaufsatz*, apresentando o nomeador mais puro e original: Adão⁵⁸. Para Benjamin, o homem se distinguiria das coisas pelo nome, através da língua articulada. A natureza, para nosso autor, ao contrário, é caracterizada essencialmente pela sua mudez⁵⁹, elemento determinante para a teoria da linguagem benjaminiana. Nos fragmentos de Benjamin, a afirmação é de que, ao contrário dos símbolos, que são nomes de segunda ordem, os nomes

⁵⁵ Do verbo alemão *meinen* que pode ser traduzido tanto por “intencionar”, “visar” ou por “querer dizer”.

⁵⁶ G. S. VI, p. 11.

⁵⁷ E.M.L. p. 56.

⁵⁸ Para alguns autores, o uso da Bíblia por Benjamin, a partir do momento em que trata da Revelação, do nome e da história da queda deve ser visto de forma cautelosa, já que ele a interpreta de modo dogmático, mesmo funcional ou até mesmo “autoritário”. BRÖCKER, Michael. *Op. cit.* p. 744; WOHLFARTH, Irving. *Das Medium der Übersetzung*. In NIBBRIG, Christiaan. *Übersetzen: Walter Benjamin*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2001, p. 82

⁵⁹ Idem, p. 70.

de primeira ordem (aquilo que entendemos por nome mesmo) “existem na linguagem sonora” (*Lautsprache*)⁶⁰. Já no *Sprachaufsatz* a distinção se relaciona mais ao mudo da natureza, pois a essência linguística do homem, segundo sua interpretação bíblica, está no fato de nomear, cujo poder advém do sopro a partir do qual Deus concedeu a Adão “vida e espírito e linguagem”⁶¹.

Ocorre aqui algo notável: Deus sopra o homem tal qual um instrumento musical e, como acontece neste último, o resultado é a produção de sons, de notas e de melodias, ou precisamente, de nomes. Por seu lado, o homem, enquanto nomeia de acordo com a essência da natureza, também é “soprado” pela mudez dela mesma, visto que ela não tem o dom da fala. No fim das contas o homem é um instrumento tanto para Deus quanto para a natureza, por ele perpassam os sopros que resultam na harmonia integral daquele mundo; mais do que isso, pela descrição de Benjamin, parece que a linguagem não se dá senão através dessa divisão de tarefas na qual Deus, homem e natureza põem em *atividade* o *ser-medium* da linguagem constituindo, assim, o “ser-linguagem”, para tomar a expressão cunhada por Jacques Derrida para essa teoria benjamiana⁶². Eles se correspondem como elementos criadores e potencializadores da linguagem, na medida em que fecham-se num círculo próprio e reflexivo da linguagem.

Por isso, a linguagem é um *medium* que se reflete, consistindo um ser para si mesma e deste modo, como se lê no *A tarefa do tradutor* – e que tornar-se-á importante para o conceito de *origem* –, a língua é o *tornar-se* da linguagem, visto que “o que se busca apresentar, e mesmo, constituir-se no devir (*Werden*) das línguas, é o próprio núcleo da pura língua”⁶³. Ou seja, o seu devir é esse poder de *movimentação*⁶⁴, que não acaba depois da profanação da linguagem dos nomes. A língua permanece ativa, principalmente, na tradução, na medida em que esta remete à língua originária⁶⁵.

A teoria do nome é o mote para que Benjamin introduza no *Sprachaufsatz* o conceito de Revelação visto que ele “sempre voltou a se destacar, por si só, no

⁶⁰ G. S. VI, p. 12.

⁶¹ E. M. L., p. 60.

⁶² DERRIDA, Jacques. “Des Tours de Babel“. In: GRAHAM, Joseph (Ed.) *Difference in translation*. Ithaca-London: Cornell University Press, 1985, p. 245.

⁶³ E. M. L., p. 116; G. S. IV 19.

⁶⁴ Assim, para Beatrice Hanssen, a língua pura representa o “movimento das linguagens”. HANSSSEN, Beatrice. *Op. Cit.*, p. 35.

⁶⁵ E. M. L., p. 110.

centro da filosofia da linguagem”⁶⁶. Com efeito, para algumas correntes da Cabala, a verdade era acústica. Assim explica Gershom Scholem: “A Revelação... é um acontecimento acústico, não visual, ou ao menos ocorrido numa esfera relacionada metafisicamente com o processo acústico, sensível”⁶⁷. Supondo que o nome é som, que ele é aquilo que se manifesta, ou seja, que se expressa como a linguagem mesma, nada mais justo concluir que o “mostrar-se de algo não expresso”⁶⁸ (e que, portanto, *se revela*) seja Revelação (*Offenbarung*). Sair do oculto, das sombras do não-expresso, abrir-se para aparecer e se manifestar, eis o que seria o nome enquanto som e significativo.

Não por coincidência, quando trata do conceito de Revelação, Benjamin cita no *Sprachaufsatz* o famoso mote do mago do Norte, opositor ferrenho do racionalismo Iluminista e de Kant⁶⁹, Jans Georg Hamann: “*Linguagem, a mãe da razão e da Revelação, sua A e Ω*”⁷⁰. Da Linguagem deriva a prática (e a teoria) do conhecimento e da experiência baseada na metafísica, mas antes de tudo a origem. De Hamann, Benjamin herdará a crítica à precariedade do transcendentalismo kantiano devido tanto à sua dependência de um conceito de experiência atrelado à consciência empírica quanto à sua negligência a respeito do papel da linguagem. Nosso autor afirma, no seu mais elaborado texto crítico aos kantismos (inclusive aí claro os neokantianos), *Programa da filosofia vindoura*, que eles não atentam ao fato de que “todo conhecimento filosófico tem sua única expressão na linguagem e não em fórmulas e números”⁷¹. A concepção hamanniana da linguagem não pode ser vinculada senão à problemática da Revelação a qual Benjamin aceita e dá

⁶⁶ E. M. L., p. 58.

⁶⁷ SCHOLEM, Gershom. Op. Cit., p. 7. Moshe Idel afirma que o cabalista Abuláfia sustentava a perfeição da língua hebraica pelo fato de que ela compreendia todas as outras línguas através da combinação dos seus fonemas; daí que seria indiscutível a necessidade de considerar as teorias do cabalista com as expostas por Benjamin, sendo que essas ideias circulavam entre ele e Scholem. IDEL, Moshe. “Abraham Aboulafia, Scholem et Benjamin” In *L’Herne: Benjamin*. Paris: Editions de L’Herne, 2013, p. 330.

⁶⁸ MENNINGHAUS, Op. Cit. p.20.

⁶⁹ Como um dos pais do romantismo, Hamann não criticou naturalmente apenas o maior mestre do Iluminismo alemão como também os representantes das ciências e seu mecanicismo: “Mitologia aqui! Mitologia ali! Poesia é a imitação da bela natureza – e as revelações de Nieuwentyt, Newton e Buffon irão mesmo representar uma fábula insossa?” HAMANN, Johann Georg: *Sokratische Denkwürdigkeiten. Aesthetica in nuce*. Mit einem Kommentar herausgegeben von Sven-Aage Jorgensen, Stuttgart: Philipp Reclam, 1968, p. 111.

⁷⁰ E.M.L., p. 59.

⁷¹ G. S. II, p. 168.

continuidade ao esboçar, assim como naquela, uma teoria da origem da linguagem a partir da Criação⁷².

No *Aesthetica in nuce* Hamann ressoa inteiramente esta configuração da Criação e da Revelação como o que é expresso. Ele escreve: “Fale para que eu lhe veja! Este desejo foi realizado através da Criação que foi uma fala para a criatura através da criatura”.⁷³ Com efeito, Revelação, Criação e linguagem estão intimamente associadas à origem do mundo; precisamente, como se acreditava e se debatia há anos quanto à possibilidade de a língua hebraica ter sido a de Adão, aponta que as “reliquias da língua de Canaã” estabelecem que na “explosão da Criação” a “primeira manifestação e o prazer da natureza se unam na palavra: Haja luz! Aí inicia o sentimento da presença das coisas (*Gegenwart der Dinge*)⁷⁴. Hamann determina a constituição dos objetos como “presença” na linguagem, enriquecendo a noção de que ela existe em ato, enquanto expressão de algo aí. Ele se refere a uma “Revelação sensível” não apenas na palavra de Deus (Haja!), mas também na criação material da sua obra máxima: “Finalmente DEUS coroou a Revelação sensível (*sinnliche Offenbarung*) de seu domínio por meio de sua obra de arte, o homem”⁷⁵. Ocorre aqui algo que nos interessa, a saber, que o domínio da sensação em um mundo onde a linguagem reina absoluta como verbo divino é crucial para a fundamentação da expressão. Essa categoria define explicitamente a configuração conceitual do nome em Benjamin como uma espécie de presença imediata – daí o medium – no qual não existem sujeito ou objeto mas uma unidade indivisa, ao contrário do que ocorre no período pós lapsariano, de acordo com a interpretação bíblica benjaminiana. Mais tarde veremos que essa unidade que supera a bipolaridade sujeito-objeto será crucial para a interpretação da filosofia da linguagem e do conhecimento do nosso autor.

Na Revelação e na nomeação, o que é descoberto se dá a reconhecer, põe-se diante do cognoscibilidade. E para Benjamin não é outra a dádiva do nome: “Em Deus, o nome é criador por ser palavra, e a palavra/verbo (*Wort*) de Deus é saber

⁷² Não resta dúvida que também o livro de Franz Joseph Molitor sobre a cabala, intitulado *Philosophie der Geschichte oder über die Tradition*, foi decisivo para a compreensão do conceito de Revelação em Benjamin. Sobre o papel de Molitor na obra de Benjamin Ver JACOBSON, Eric. *Metaphysics of the profane: the political theology of Walter Benjamin and Gershom Scholem*. New York: Columbia University Press, 2003, pp. 114-122.

⁷³ HAMANN, Johann Georg. *Op. Cit.* p. 87.

⁷⁴ Idem, p. 83.

⁷⁵ Idem, p. 83.

por ser nome”⁷⁶. Mas o autor alerta que só em Deus o nome é o *medium* para o conhecimento porque nele o nome é “idêntico à palavra”. Na língua as coisas são ao mesmo tempo criadas e reconhecidas. Assim, enquanto criador, Deus é o princípio do saber que, segundo Bröcker, não deve aí ser apresentado como objeto do conhecimento, permanecendo inalcançável pela compreensão discursiva e racionalista da linguagem⁷⁷.

Enquanto Deus nomeia Ele dá a conhecer, já o homem precisa conhecer para nomear. Novamente essa divisão de tarefas perfaz a teoria dos nomes cujo desdobramento encontra-se na condição de que Deus não nomeou o homem, submetendo-o à linguagem, mas sim o fez do barro. Se, antes, foi-lhe entregue a linguagem como poder criador, não resta dúvida de que o conhecimento do mundo fosse prerrogativa primeira em relação ao conhecimento de si do homem. Ele tem a “qualidade de expressão” de fazer as coisas se mostrarem enquanto fala e nomeia, mas não para se mostrar a si mesmo. A individualidade é subsumida mediante uma totalidade que não distingue entre sujeito e objeto porque ambos se complementam. Daí que no conceito de Revelação o homem continua preso às amarras da linguagem. Por outro lado, o nome é a codificação do conhecimento comunicado pela natureza e por ele adquirido, posto que transforma o que é dado empírica e objetivamente – o criado por Deus – em cifra (língua) reconhecível. Assim, para Benjamin o conhecimento é explicitamente lingual.

Por ora é preciso entender que, apesar da infinitude da magia da linguagem, ela não é absolutamente perfeita. No *Sprachaufsatz* Benjamin afirma que, como as coisas não se apresentam “com o puro princípio formal da linguagem”⁷⁸, a saber, o som, para elas a revelação de sua pura espiritualidade está bloqueada, barrada, sob estancamento (*Stauung*) perene. Mas, por outro lado, se ao homem foi conferido o poder de *ouvir* o espírito das coisas ao nomeá-las, à natureza restou apenas o som do *puro sentimento*.

Cabe pensar que, nesta interpretação bíblica, Benjamin novamente implementa um dos *topoi* de seu pensamento: a ideia de complementaridade. “A criação divina”, escreve ele no *Sprachaufsatz*, “completa-se (*vollendet sich*) no momento em que as coisas recebem seu nome do homem, a partir de quem, no

⁷⁶ E.M.L., p. 61.

⁷⁷ BRÖCKER, Michael. Op. Cit. p. 745.

⁷⁸ E.M.L., p. 60.

nome, somente a língua fala”⁷⁹. Sem este *acabamento* (*Vollendung*) não poderíamos entender o conceito de tradução aí implícito⁸⁰, ainda mais porque é a partir dela que aquilo que chamamos de divisão de tarefas se realiza, pois, nesta noção teológica da teoria da linguagem, Deus, homem e natureza complementam o trabalho um do outro. Como bem expressa Wohlfarth, “todos – o homem assim como a língua – são o *médium* de outros”⁸¹.

Aqui nos atemos a lançar mão da nossa hipótese: todos os conceitos citados constituiriam elementos que, mesmo isolados, só conseguem se *exprimir* em uma rede harmoniosa que chamamos de correspondências. Como explica Benjamin:

As diferenças entre linguagens são diferenças entre *meios* que se diferenciam, por assim dizer, por sua densidade, gradualmente, portanto; e isso tanto do ponto de vista da densidade daquele que comunica (o que nomeia) quanto do comunicável (o nome) na comunicação. Essas duas esferas, perfeitamente distintas e no entanto unidas na língua nominal do homem, não cessam obviamente de se corresponder⁸².

O reflexo apontado anteriormente, que caracteriza a arquitetura dos conceitos benjaminianos, só pode ser compreendido à luz desse regime de diferenças que, por reflexos, produz semelhanças e dissemelhanças potencialmente totalizantes.⁸³ É por isso que todas as línguas, mesmo diante de sua completa heterogeneidade, apontam em direção – do ponto de vista da intencionalidade metafísica apontada - a uma língua pura e única; do mesmo modo, todas as obras também se incluem em um movimento maior que totalizaria a própria ideia de arte, como bem expressa a leitura de Benjamin sobre os românticos; e por fim, a teoria do conhecimento esboçada no prefácio do *Trauerspielbuch* se baseia igualmente na apreensão dos fenômenos em direção às ideias que contém seus extremos⁸⁴. Essa floresta de correspondências presente nos conceitos dos primeiros trabalhos benjaminiano dão a entender da complexidade teológica e metafísica da qual ele lançou mão.

⁷⁹ E. M. L., p. 56.

⁸⁰ Assim, segundo Susana Kampff Lages, “a ligação entre a linguagem da natureza e a linguagem humana constitui o paradigma de todas as operações de tradução” KAMPFF LAGES, Susana. *Walter Benjamin: Tradução e Melancolia*. São Paulo: EDUSP, 2002, p. 209.

⁸¹ WOHLFARTH, Irving. *Op. cit.*, p. 91.

⁸² E. M. L., p. 58.

⁸³ Nisto se baseia, por exemplo, o conceito de origem como apontado por Jeanne Marie Gagnebin. GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Op. cit.*, p. 14.

⁸⁴ “Aqueles elementos, que os conceitos têm por tarefa destacar dos fenômenos, são mais claramente visíveis nos extremos da constelação” BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Trad: João Barrento. Autêntica: Belo Horizonte, 2011, p. 23. A partir de agora *O.* seguido da numeração da página.

Enquanto Revelação e atividade (ação), a palavra de Deus é o verbo (*das Wort*). Ele revela porque expressa a atividade *da* e *na* linguagem. Nele a palavra se reflete desde o momento imediato em que é criada, por isso estabelece o ser no qual ela própria é o ser.⁸⁵ Nesta narrativa do livro sagrado, importa, para Benjamin, somente o verbo (“Haja!”), a elaboração (“criou”) e a nomeação (“chamou”), cujo “ritmo de criação” não intervém na “matéria” a partir da qual tudo se transformou. Em todas essas fases de criação (“ritmo ternário”) a linguagem é a atividade que perpassa todos os seus elementos. “Ela é aquilo que cria (*das Schaffende*), aquilo que completa (*das Vollende*). Ela é palavra e nome”⁸⁶. A ausência ou o nada que tomou o mundo “de início” era pois a ausência da linguagem, a carência de expressão

No entanto, todos os produtos desta criação ocultarão algo de inexpressão, como se depreende de Benjamin: “Pois este [o inexprimível] é convocado no nome e se diz como Revelação”⁸⁷. Logo, Revelação e ocultamento que acompanharam a criação repousam em todos os nomes dados por Deus. Eles não se entregam facilmente à visibilidade daqueles que tentam *decifrar* a verdade divina ou a pura língua que, como fantasma, só poderá ser evocada através da resolução de uma tarefa a nós imputada pela própria ação de Deus: a tradução.

Assim, aquele que traduz repete o ato divino de expressar o que há de silêncio nas entrelinhas das diversas línguas autóctones, ele preenche⁸⁸ (acaba) uma falta (ausência) cuja causa, de acordo com a teoria linguística teológica benjaminiana, fora justamente o pecado original ou o pecado babélico. No primeiro pecado, o tradutor original, o homem, decai ao tentar se elevar acima do Criador e buscar conhecer “o que não tem nome”, ou seja, o conhecimento do bem e do mal, como veremos adiante; no segundo, a falta dos que tentaram desafiar a apropriação do nome de Deus, o impronunciável, Babel⁸⁹. De um lado, a árvore, de outro a torre, natureza e cultura, ambos símbolos ao mesmo tempo da fixidez e da elevação.

⁸⁵ SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Ler o livro do mundo: Walter Benjamin: romantismo e crítica poética*. São Paulo: Iluminuras: Fapesp, 1999, p. 82. Essa redundância é característica da condição de reflexividade da língua.

⁸⁶ E. M. L. 61, (Trad. mod.); G. S. II, p. 148.

⁸⁷ E. M. L., p. 59.

⁸⁸ Assim como a tradução é um preenchimento como diz Derrida. Do mesmo modo toda linguagem, pelo menos no *Sprachaufsatz*, é já tradução. Ver: KAMPFF LAGES, Susana. *Op. Cit.* p.202.

⁸⁹ De acordo com Derrida que, com uma leitura propriamente lacaniana (Cf. “Nomes do pai”) interpreta Babel de acordo com Voltaire, o termo é referência ao Deus pai.

Mas a linguagem das coisas não pode ser conhecida senão através do nome; o nome é conhecimento puro, portanto. E visto que, para Benjamin, no Paraíso haveria apenas uma única língua – pelo menos a do homem, já que a de Deus estaria num nível superior –, nele o conhecimento seria perfeito porque unificado e não fragmentado como o foi depois da “queda” na qual se estabeleceu a divisão sujeito-objeto na linguagem. Na medida em que esta se esfarela em diversas línguas e estabelece uma relação sujeito-predicado, o conhecimento produzido por essa língua não estaria livre também de fragmentações que afastam o homem do Absoluto e da totalidade única cabível numa linguagem pura. Essa percepção será a base da teoria do conhecimento do nosso autor⁹⁰.

Mesmo assim, Benjamin alerta que o conhecer das coisas em seu nome não se dá espontaneamente como no caso divino. É preciso a comunicação da coisa com o nomeador para que haja a resposta que crie o nome na expressão, na língua. A palavra divina no nome não cria mas é receptiva, ela é dotada de uma receptividade linguística (*sprachempfangend*) que se dirige à linguagem das coisas onde enfim repousa, muda, a palavra do Criador. Esse complexo emaranhado poderia ser resumido assim: no nome dado pelo homem não há uma atividade divina e sim uma receptividade cujo intuito é se voltar para a palavra divina situada na coisa, ou seja, embora não seja obra puramente divina, o nome dado pelo homem é uma reflexão, um retorno para a criação que, na medida em que já estabelecido, adere-se à receptividade na qual o nome acha seu ninho. Esse circular vicioso significa apenas que, ao nomear, ao expressar, atinge-se a essência espiritual da coisa mesma. O nome dirige-se à essência, refere-se a ela⁹¹, mas não é ela mesma como quer a outra concepção de linguagem criticada por Benjamin, a teoria mística⁹². Como bem expressa Bröcker, Benjamin objetiva apresentar a diferença entre matéria e a essência espiritual para poder reconhecer o absoluto *nas* coisas⁹³.

Nome e conhecimento em Benjamin determinar-se-iam imediatamente? Lemos em um fragmento: “A nomeação (*die Namengebung*) dos animais realizada

⁹⁰ Ver o “Prefácio epistemo-crítico” do *O*.

⁹¹ Como se lê num fragmento: „O nome puro relaciona-se com a substância ou a essência...” (“Der reine Name bezieht sich auf die substancia oder das Wesen...”) G. S. VI, p. 12, entendendo-se o nome puro como aquele da linguagem ainda não decaída.

⁹² Para Benjamin, segundo a teoria mística, “a palavra é por definição a essência da coisa. Isto é incorreto, pois a coisa, enquanto tal não tem nenhuma palavra; criada a partir da palavra de Deus, ela é conhecida em seu nome pela palavra do homem.” E. M. L. p. 63

⁹³ BRÖCKER, Michael. *Op. Cit.*, p. 745.

por Adão no Gênesis dirige-se contra a compreensão mítica do nome como a de um enigma (*Rätsel*)”.⁹⁴ A partir da suposição de que o conhecimento é lingual, ele seria imediato enquanto expressão: na língua as coisas são ao mesmo tempo criadas e reconhecidas⁹⁵. O próprio Benjamin escreve em outro fragmento que o “fundamento da imediatidade intencional da palavra... é o nome [na palavra]”⁹⁶, portanto, e como já dissemos, a imediatidade do nome é mais intensa do que da palavra. A proximidade do nome que toca as coisas, porque desde a origem adâmica ele vem da materialidade delas mesmas, é que garante tal conhecimento *no nome*. Ele participa da palavra e do objeto apenas enquanto contiguidade.⁹⁷ Logo, o nome só pode ser alcançado mediante *anamnese*⁹⁸ ou “reconhecimento”, como escreve Rolf Tiedemann: “O que quer que a linguagem descubra nas coisas, trata-se sempre de uma ‘reconhecimento’ do nome divino”⁹⁹. Mediante tal paradoxo que faz com que a nomeação imediata das coisas e do mundo seja ao mesmo tempo a atualização do já nomeado por Deus, o nome se desdobra como uma imediatidade (intencionalidade) não imediata (reconhecimento).

Mas é preciso notar que esta *imediatidade não imediata* caracteriza apenas o conhecimento do homem decaído, sendo que o conhecimento por excelência, aquele sem a relação sujeito-objeto, como afirma Benjamin, só pôde ocorrer no Paraíso. Por isso não há maior obstáculo ao nome do que aquilo que impugnou a harmonia da vida genesíaca, o *não-nome*, o sem nome, isto é, o “conhecimento do bem e do mal”, visto que “ele é, no sentido mais profundo, nulo”¹⁰⁰. O surgimento de um conhecimento exterior à linguagem depois do pecado original, para Benjamin, retira pois a imediatidade pura e, portanto, a materialidade e concretude através da qual o nome provém. Ao *conhecimento abstrato* corresponde a *fragmentação do conhecimento da linguagem* que impõe um *significado*, que é exterior à palavra. A partir daí a linguagem como *medium* de reflexão se torna um meio para o julgamento, uma tagarelice (*Geschwätz*).

⁹⁴ G. S. VI, p. 18.

⁹⁵ BRÖCKER, Michael. *Op. Cit.*, p. 744.

⁹⁶ G. S. VI, p. 12.

⁹⁷ BRACKEN, *Op. Cit.* p. 324.

⁹⁸ Um reconhecimento ou “lembrança” crucial para apreender a autenticidade dos fenômenos, “aquele selo de origem nos fenômenos” (*jenes Ursprungssiegel in den Phänomenen*), segundo o “Prefácio” do *Trauerspielbuch* G. S. I 227.

⁹⁹ TIEDEMANN, Rolf. *Études sur la philosophie de Walter Benjamin*. Trad. : Rainer Rochlitz. Paris : Actes Sud, 1987, p. 59; ver também GASCHÉ, *Op. Cit.* p. 89.

¹⁰⁰ E. M. L., p. 67.

2.3. O tagarela e o significado

A noção de “tagarela” contém talvez uma sutileza tão profunda que frequentemente mal é notada pelos críticos que se debruçam sobre a teoria da linguagem benjaminiana. Segundo nosso autor, além de servir quase que integralmente como portadora de significado, uma instrumentalização meramente prosaica da comunicação, a língua dos homens também se caracteriza (e, na verdade, até mesmo provém) pela “tagarelice”.

A fonte do termo é reiteradamente citada por Benjamin: o Kierkegaard do pequeno panfleto intitulado *Kritik der Gegenwart (Crítica do presente)*. Neste, o autor dinamarquês afirma que a época presente é excessivamente reflexiva e desapaixonada e que, “ao contrário do tempo da revolução como tempo de ação, o presente é a época dos anúncios (*Annoncen*)”¹⁰¹; nosso tempo é tão sensato que até mesmo aboliu o princípio (aristotélico) da não contradição porque, ao saber de tudo e ser tudo, ficamos em contradição conosco mesmos¹⁰². Por isso somos familiarizados com o palavreado daquele que tudo sabe: “Que é o tagarelar (*das Schwatzen*)? É a superação da disjunção apaixonada entre calar e falar. Apenas aquele que sabe essencialmente calar-se pode agir com essência”¹⁰³. Assim, ao reivindicar a noção kierkegaardiana de palavrear ou tagarelar, Benjamin a conjuga à sua crítica da linguagem instrumentalizada em que os homens se jogam nos abismos da reflexão e da abstração. Porém, nosso filósofo alemão vai além em sua apreensão daquela ideia¹⁰⁴. O que seria precisamente, pois, o tagarela ou a tagarelice na sua concepção?

De imediato, para Benjamin, tagarelar é certamente a consequência primeira do pecado original. Segundo a interpretação de Ilit Ferber, o mal ocupa espaço apenas na “quedá”; quando se lê no primeiro livro de Moisés que Deus, ao termo

¹⁰¹ KIERKEGAARD, Søren. *Kritik der Gegenwart*. Trad.: Theodor Haecker. Innsbruck: Brenner-Verlag, 1914, p. 7.

¹⁰² Idem, p. 43.

¹⁰³ Idem, p. 44.

¹⁰⁴ O termo “tagarela” também é utilizado por Nietzsche no *Die Geburt der Tragödie* quando, ao criticar o socrático homem abstrato guiado sem mitos, o autor denuncia a “crítica estética” da qual se compunha o público preparado “pela educação e pelo jornalismo para uma mesma percepção da obra de arte”, de modo que “em nenhuma outra época se tagarelou tanto sobre a arte” (*zu keiner Zeit so viel über Kunst geschwätzt*). NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 134 (*Die Geburt der Tragödie In Sämtliche Werke: Kritische Studienausgabe*. (Org.) Giorgio Colli e Mazzino Montinari. Berlin: de Gruyter, 1988. V I, p. 143-4).

do sexto dia de criação, “viu que era bom”, não se pode entrever aí implícito a definição prévia do conceito de mau contraposto ao bom. Essa divisão seria limitada ao interior da linguagem dos nomes e, neste sentido, o Criador não estaria estabelecendo um julgamento também prévio visto que, *somente* nesta ocasião da Criação, “não existe escolha *entre* o bem e o mal”; assim, nesta frase o “bem” não está em oposição ao “mal” mas está circunscrito à essência interna das coisas, concretizando-as. Por isso, para Ferber, em Benjamin a língua decaída está ligada à valoração externa¹⁰⁵. Precisamente, na “queda” o mal “se espalha” pelo espaço da experiência, não mais da linguagem em si mas aberto ao mundo.

A Bíblia revela a gênese desse mal não enquanto criatura que Deus nomeia mas como “desejo” (*Lust*). Pois é no desejo de saber que se inflige o pecado original. Enquanto uma vontade subjetiva, o desejo corresponde à ânsia de satisfação de uma falta. Mas aqui a realização do desejo esbarra na questão de saber o porquê da necessidade do objeto. O saber “do bem e do mal” é diverso ao da nomeação. Dito de forma mais direta e segundo Benjamin: o saber do bem e do mal, aquele advindo do fruto da árvore do conhecimento, é mera abstração enquanto que a nomeação é a relação imediata de uma concretude dada também de modo imediata. O que é determinante aqui é a suposição de que o pecado teve como causa o desejo por conhecimento abstrato enquanto que a nomeação constituiria o índice do “conhecimento” concreto-empírico. Mas, de fato, à subjetividade vacilante que cedeu à sensualidade externa da aparência (“ela [Eva] viu que a árvore era bonita”) corresponde a subjetividade desse conhecimento abstrato. Por isso o mal é essencialmente subjetivo na medida em que, como lemos no *Trauerspielbuch*, “a Bíblia introduz o mal subsumindo-o no conceito de saber”¹⁰⁶.

Não obstante, se Deus criou e “viu que tudo era bom” e se o mundo era, portanto, habitado por tudo menos a maldade - o que quer dizer também que, enquanto ausência no mundo paradisíaco, o mal não tinha “objeto” -, então só restamos supor que o desejo por saber (*Lust am Wissen*) não era outra coisa senão o desejo pelo mal. Que mal seria esse? Benjamin afirma que, na verdade, era o saber do bem e do mal que estava por trás do pecado original e não a vontade de um simples conhecimento. Na parte final do *Trauerspielbuch* intitulada “Ponderación

¹⁰⁵ FERBER, Ilit. *Philosophy and melancholy*: Benjamin’s early reflections on theater and language. Stanford: Stanford University Press, 2013, p 134.

¹⁰⁶ O., p. 251.

misteriosa”, ele trata do assunto, dando a resposta sobre o intuito daquele mal: no fim das contas o objetivo, a intenção primeira e última por trás do pecado original, era pura e simplesmente o desejo de julgar (*Lust am Urteil*)¹⁰⁷.

Tendo na subjetividade sua moradia, o saber do bem e do mal se abre à contemplação e à abstração porque ele não se mede por nenhuma configuração objetiva; ao contrário, o saber do bem, aquele ao qual se integrou Adão no momento da nomeação, atrela-se ao que há de concreto no mundo, visto que no nome há a integração total com o real. A realidade do conhecimento do bem não é profanada pelo olhar subjetivo que abstrai.

Mas nem por isso o saber da linguagem profana que distingue o bem e o mal está além destes últimos; pelo contrário, considerado do ponto de vista da subjetividade, ele é estritamente o saber do mal. Porque indeterminado e sem nome, ele não é decifrável, não se inclui na capacidade de apreensão do cognoscível *na* linguagem, ainda que se imponha como sedução do conhecimento. No *Sprachaufsatz* ele é um “conhecimento exterior, a imitação não criativa da palavra criadora (*unschöpferische Nachahmung des schaffenden Wortes*)”¹⁰⁸. Essa caracterização é interessante porque aponta num sentido próprio da abstração: a imitação. O conhecimento que se baseia na exterioridade do nome produziria apenas derivações, *representações*; o conhecimento do nome da qual deriva a palavra divina, ao contrário, geraria *apresentações* a partir da imediatidade da expressão.

É preciso constatar que o nome da língua dos homens deverá *informar* algo que lhe é externo como portador ou meio de significações. Assim como a abstração do conhecimento do bem e do mal é uma tentativa de apropriação da gnose que está além das coisas em si e a qual a nomeação já satisfazia enquanto imediação, a língua profanada, decaída, parte em direção ao domínio dos símbolos, na medida em que ela deve *dizer algo* que está fora de si mesma, além de sua própria carga significante, isto é., ela se anela de uma vez por todas ao significado, um elemento “imaginário” externo à concretude do significante¹⁰⁹. Por ser de natureza abstrata e imaginária, expressando algo fora da concretude imediata da essência espiritual e

¹⁰⁷ G. S. I, p. 407.

¹⁰⁸ O., p. 67; G. S. II, p. 153.

¹⁰⁹ A partir dessa ênfase no elemento significante, Menninghaus afirma que Benjamin teria sido um estruturalista *avant la lettre*.

da essência linguística, a língua decaída, segundo Benjamin, liberta-se daquele círculo que nomeia e que conhece para jorrar como um rio nos abismos dos oceanos mais remotos da abstração. A palavra se torna palavrório (*Geschwätz*), a comunicação tagarelice (*Schwatzhaftigkeit*); o primeiro terá efeitos no cotidiano, a segunda, enquanto informação, no jornalismo¹¹⁰.

O abismo o qual a linguagem dos homens nos põe a encarar cabe bem ao contexto desta leitura benjaminiana da “queda”, do pecado original (*Sündenfall*): cair (*fallen*) em um buraco sem fundo – eis a metáfora do pensamento especulativo – da abstração que nos puxa¹¹¹ para um lugar sem nome, como o conhecimento do bem e do mal, e sem superfície. Em Benjamin isso ressoa muito bem no *Trauerspielbuch*: “Pois bem e mal apresentam-se inomináveis, como sem nome, fora da linguagem dos nomes na qual o homem do Paraíso nomeou as coisas e que abandona no abismo (*Abgrund*) daquela especulação”¹¹². Continua ele: “O nome é para as línguas apenas um terreno (*Grund*) no qual se enraízam os elementos concretos”¹¹³. Existiu um terreno fecundo no qual se podia germinar e garantir o sustento *autônomo-objetivo* (reflexivo) da língua. Porém, o pecado original retirou o solo da nomeação em favor da queda no subjetivismo, na egolatria da *res cogitans* da filosofia moderna desde Descartes, queda eterna que se repete a cada tentativa de posse¹¹⁴ da *res extensa* que esse conhecimento se conclama arrogantemente a cumprir, mas não é senão pura “imitação” do ato primeiro da “posse” paradisíaca do conhecimento, e como toda repetição infinita¹¹⁵, essa “queda”, esse conhecimento, nada mais é do que o próprio inferno.

Esse conhecimento é lugar de julgamento, sustenta ainda Benjamin no *Trauerspielbuch*: “Porém os elementos abstratos da linguagem enraízam-se na

¹¹⁰ Karl Kraus, G. S. II, p. 352.

¹¹¹ *Abstractio*: puxar, destacar para fora.

¹¹² Essa passagem é exatamente uma reprodução literal do *Sprachaufsatz*. Neste, lemos no original: “Gut und böse nämlich stehen als unbenennbar, als namenlos außerhalb der Namensprache, die der Mensch eben im Abgrund dieser Fragestellung verläßt.” G. S. II, p. 154. A nossa citação, também no original: „Denn Gut und Böse stehen unbenennbar, als Namenlose, außerhalb der Namensprache, in welmer der paradiesische Mensch die Dinge benannt hat und die er im Abgrund jener Fragestellung verläßt.” G. S. I, p. 407. Lembremos que o *Trauerspielbuch* fora concebido e esboçado já no ano de 1916.

¹¹³ O., p. 252; G. S. I, p. 407. A imagem do abismo também é usada por Benjamin para retratar a tradução corrompida: “de abismo em abismo” (*von Abgrund zu Abgrund...*) G. S. IV, p. 21.

¹¹⁴ O conhecimento quer possuir o objeto, segundo Benjamin no *Trauerspielbuch*. G. S. I, p. 209.

¹¹⁵ “Sob a forma do saber, a pulsão conduz ao abismo vazio do mal, para aí poder assegurar-se do infinito.” O., p. 249.

palavra que julga, no julgamento”¹¹⁶. Assim, toda teoria (do mesmo modo é a linguagem) deveria se *basear* num *fundamento* e não em abismos especulativos do julgamento. O efeito desastroso será tanto a introdução do mito na obra de arte, enquanto relação abstrata que une signo e conteúdo¹¹⁷, quanto do palavrório. Surpreendentemente, para Benjamin, a magia da linguagem abandona a sua imanência para ceder lugar à magia a partir do exterior. Assim, a magia permanece mas, sendo pura imitação não criativa-criadora, ela é “paródia” (*Parodie*)¹¹⁸ da imediatidade da língua adâmica. Com a paródia, a língua dos homens ganha aspecto cômico, debochado, sendo uma forma aguçada de julgamento.

O conhecimento das coisas se baseia no nome, já “o conhecimento do bem e do mal é – no sentido profundo em que Kierkegaard entende este termo – uma tagarelice, e ele só conhece uma purificação e uma elevação (a que também foi submetido o homem tagarela): o tribunal (*das Gericht*)”¹¹⁹. Apenas para aquele que julga o saber do bem e do mal será imediato, mas ele mesmo será também julgado, visto que o tribunal desperta o olho a que tudo vê: a Lei. A palavra que julga (*das richtende Wort*), a abstração e o juízo constituem os frutos diletos do pecado original, são propriamente “tagarelice”¹²⁰. Decai a pureza eterna do nome para elevar a “pureza mais severa” da palavra judicante.

De acordo com Benjamin, no *Sprachaufsatz*, dos três significados do pecado original, o terceiro¹²¹, o da gênese da abstração, deve ser tomado como decisivo pois nele repousa o conceito do alegórico, de modo que é no pecado que este se encontra enraizado¹²². A alegoria se encontra na abstração, ela é arbitrária e, como tal, está intimamente ligada à queda da linguagem do nome, é a experiência

¹¹⁶ G. S. I, p. 407 Benjamin escreve a Herbert Blumenthal, no fim do ano de 1916: “A linguagem baseia-se apenas no positivo, totalmente no objeto que aspira a unidade mais profunda com a vida: não mantém corretamente o brilho da crítica, do *χρίων* [*khrión*] da diferença entre bem e mal; mas transfere a crítica para o interior, para o coração da linguagem.” G. B. I, p. 349. Essa perspectiva norteará a concepção benjaminiana de crítica, como veremos mais tarde.

¹¹⁷ GASCHÉ, Rudolf. *Op. Cit.* p. 91.

¹¹⁸ E. M. L., p. 67.

¹¹⁹ Idem, p. 67.

¹²⁰ G. S. I, p. 407.

¹²¹ O primeiro significado seria a transformação da linguagem em meio, postulando a palavra como “mero signo”; o segundo, e apesar disso, a imediatidade da magia do julgamento “que não repousa feliz em si mesma”. Em uma nota datada do mesmo ano de 1916 Benjamin elabora o esquema que regeria sua filosofia da linguagem apontando o “imediato e puro, *intentio prima*, o nome puro”; como “imediato e não puro, *intentio secunda*”, a “palavra que significa” e, finalmente, como “mediata, *intentio tertia*” o “mero signo” G. S. VI, p. 12.

¹²² Como lemos também no *Trauerspielbuch*: “A culpa é imanente, não apenas ao contemplador alegórico, que trai o mundo graças ao seu saber, mas também ao objeto da sua contemplação”. O., p. 242, G. S. I, p. 398.

linguística mais pura da externalidade, do *outro*. “O mal absoluto, que ela cultivava como profundidade perene (*bleibende Tiefe*), existe apenas nela, é exclusivamente alegoria, significa algo de diferente daquilo que é. Mais exatamente, o não ser daquilo que representa”¹²³. Através da própria alegoria o mal expõe sua natureza subjetiva, pois o saber do bem e do mal está aquém do saber objetivo. É nessa intenção objetiva, perdida mas conclamada por Benjamin a partir dessas considerações sobre a linguagem, que consistiria a tarefa do tradutor¹²⁴, assim como a da própria linguagem, tomando essa intenção como não subjetiva mas também como não empírica¹²⁵, visto que ele pensa na imediatidade que anula essas noções de sujeito e objeto. Eis o porquê da insistência em denunciar e investigar a gênese do subjetivismo e a da abstração; por isso a caça ao palavrório, quando o homem caiu “no abismo do caráter mediado (*Mittelbarkeit*) e toda comunicação da palavra como meio, da palavra vã, no abismo da tagarelice”¹²⁶

Benjamin insiste que a “inquirição” (*Frage*) sobre o bem e o mal foi uma “tagarelice”. Desse questionamento nasce a abstração que também questiona judicialmente, de modo que a árvore do conhecimento não era nada mais do que “a insígnia do julgamento sobre aquele que pergunta (*Fragende*)”¹²⁷. Essa ironia demonstra pois a origem mítica do Direito, que menos diz respeito ou à ratificação de uma culpa (pois ela tem que ser provada ou negada apenas ante júízo no tribunal) ou – essencialmente – à mediação que está acima do bem e do mal, mas antes se caracteriza pelo *puro* questionamento.

Essa relação da justiça estreitamente ligada à linguagem terá em Karl Kraus seu sincero adversário. Não à toa ele também denunciou a expressão moderna da tagarelice, o clichê (*die Phrase*), e seu modelo, o jornal. Como invenção da técnica, o clichê se alimenta e retroalimenta da necessidade inexorável de produção em série, e para manter sua máquina em atividade plena, todos os campos da vida, da política e da arte devem se tornar “notícia”. No ensaio dedicado a Kraus, Benjamin assenta que o jornalismo é, sem exceção, “expressão da função da linguagem no alto capitalismo”, quer dizer, o clichê jornalístico é “a marca registrada

¹²³ O., p. 251; Trad. Mod.

¹²⁴ G. S. IV, p. 16. “Esta tarefa consiste em encontrar na língua para a qual se traduz, a intenção a partir da qual o eco do original é nela despertado”. E. M. L., p. 112

¹²⁵ GASCHÉ, Rudolf. *Op. Cit.* p. 92.

¹²⁶ E. M. L., p. 69.

¹²⁷ Idem, p. 69.

(*Warenzeichen*) que torna o pensamento negociável”. Por isso, continua, “a libertação da linguagem se tornou idêntica à libertação do clichê – sua transformação de uma expressão (*Ausdruck*) em um instrumento de produção”¹²⁸. O nome se torna marca registrada. Nota-se neste ensaio de 1931 que mesmo aplicado ao interesse da apreensão cultural e social distintas, se comparado ao *Sprachaufsatz* (1916), o motivo da linguagem como meio permaneceu vivo no pensamento do nosso autor.

A referência ao direito também continuou, pois, para Benjamin, Kraus não pode ser compreendido senão à luz do direito, ou melhor, sem associar a sua – a de Kraus – “teoria da linguagem” ao direito; essa constatação se baseia no fato de que “sobre a jurisdição (*Rechtsprechung*) existe uma ortografia (*Rechtschreibung*)”¹²⁹. E aqui se encontra o conceito positivo da justiça que é indissolivelmente judaico: “Venerar a imagem da justiça divina como linguagem – até na alemã mesma –, eis o verdadeiro salto mortal judeu (*jüdische Salto mortale*) mediante o qual ele busca escapar ao feitiço do demônio”¹³⁰. Assim, Kraus retorquiria o questionamento do direito acima citado acusando a própria ordem jurídica de traição em relação à justiça. Precisamente injusto para o artista é o jornalismo literário que apenas julga com base no clichê: “O jornalismo é traição da literatura, do espírito, do demônio. A tagarelice é sua verdadeira substância...”¹³¹. A técnica contamina a língua e o espírito que se tornam máquinas de produzir industrialmente para um mercado; de um lado, o jornal, do outro, o escritor: ambos são regidos pelo “prazer da série”, o que os tornam, segundo Benjamin, solidários com a prostituta. Ambos vivem para uma abstração chamada mercado e necessitam de algo externo, assim como a palavra decaída necessita dizer *algo*, isto é, um significado, uma exterioridade.

Para Benjamin, o significado na língua dos homens é abstração, algo que está separado da coisa. Segundo o *Sprachaufsatz*, a partir deste distanciamento entre palavras e coisas, os signos se confundem, as coisas se emaranham: “À subjugação da língua na tagarelice segue-se a subjugação das coisas na loucura quase como consequência inevitável”¹³². Essa é a chave para que Benjamin inclua o episódio de

¹²⁸ Karl Kraus. G. S. II, p. 337.

¹²⁹ Idem, p. 349.

¹³⁰ Idem, p. 349.

¹³¹ Idem, p. 352.

¹³² E. M. L., p. 69; G. S. II, p. 154. No *Trauerspielbuch* Benjamin também fala, neste sentido, do “triunfo da subjetividade e irrupção de uma dominação arbitrária das coisas, esse saber é a origem de toda a contemplação alegórica” G. S. I, p. 407, *O.*, p. 252; no ensaio de 1936 sobre Karl Kraus

Babel nas suas considerações, pois ele vai ao encontro da interpretação clássica do termo Babel, ou seja, confusão¹³³ associado aqui a um estágio de perturbação da normalidade.

Porém, cabe precisar que, segundo essa leitura benjaminiana, a confusão das línguas é posterior à confusão dos signos. Supomos com isso que, desde então, a integralidade do nome e de tudo o que ele funda nos diversos campos do conhecimento e da arte se fragmenta não apenas no quesito das línguas, mas também na própria constituição metafísica das coisas. Em outros termos, condenados estaríamos a purgar o pecado através do encontro e da reunificação de tais fragmentos a partir dos resíduos que, segundo a mística judaica¹³⁴ e o próprio Benjamin¹³⁵, Deus deixou oculto nessas mesmas coisas.

Aquela fragmentação fora resultado do saber do bem e do mal, que destruiu o estado criatural no qual sujeito e objeto constituíam uma unidade cognoscível; assim, na perda do conhecimento imediato inicia-se a existência histórica da criação, ou seja, segundo Bröcker, “o fim da unidade paradisíaca entre linguagem e criação significa, ao mesmo tempo, o início da história¹³⁶. Decerto, segundo Agamben em sua interpretação da filosofia da linguagem benjaminiana, “história e

ele retoma as mesmas palavras: “Assim como a tagarelice sela a submissão da linguagem pela estupidez, a opereta sela a transfiguração da estupidez em música.” G. S. II, p. 356.

¹³³ Derrida, no texto clássico sobre a tradução em Benjamin, opõe essa tradução comum ao termo Babel insistindo que ele na verdade se refere ao “Deus pai”. Ele cita Voltaire: “Não sei por que se diz no Gênesis que Babel significa confusão, pois *Ba* significa pai nas línguas orientais e *Bel* significa Deus. Babel significa a cidade de Deus, a cidade santa.” DERRIDA, Jacques. *Op. Cit.* p. 210.

¹³⁴ Mais precisamente na interpretação do cabalista Abraão Abuláfia. A ideia de que o verbo divino está presente na natureza como “resíduo do processo criador”, segundo Idel, é crucial para a teoria do cabalista do século XIII Cf. IDEL, Moshe. *Op. Cit.* p. 331. Também é notória a influência de doutrinas neoplatônicas em Abuláfia. Para Scholem, a “criação, a revelação e a profecia são”, para ele, Abuláfia, “fenômenos do mundo da linguagem (*Sprachwelt*): a criação como ato da escrita divina, na qual a escrita forma a matéria da criação; revelação e profecia como atos nos quais a palavra divina se infunde na linguagem humana não apenas uma vez mas sempre repetidamente e empresta-lhe ao menos potencialmente a riqueza infinita do conhecimento incomensurável na relação das coisas. A apresentação da criação como ato do escrever divino no qual Deus incorpora sua língua nas coisas, e deposita nelas enquanto assinaturas (*Signaturen*), é recorrente em muitas páginas de suas obras”. SCHOLEM, Gershom. *Op. Cit.*, 1973, p. 58. Sobre Abuláfia e suas interpretações Cf. SCHOLEM, Gershom. *As grades correntes da mística judaica*. São Paulo: Perspectiva, 1995, p. 133-171. Para uma leitura do contexto epistemológico dessa concepção para a ciência ocidental, ver o clássico capítulo “*La prose du monde*” de *Les mots et les choses* que parte do princípio da força da “semelhança” na construção daquele saber, destacando que “Il n’y a pas de ressemblance sans signature”, pois “le monde du similaire ne peut être qu’un monde marqué” (41); mais adiante também se afirma: “c’est que la nature, en elle-même, est un tissu ininterrompu de mots et de marques...” FOUCAULT, Michel. *Les mots et les choses*. Paris: Gallimard, 1966, p. 55.

¹³⁵ E. M. L., p. 72.

¹³⁶ BRÖCKER, Michael. *Op. Cit.*, p. 747.

significação se produzem, portanto, simultaneamente”¹³⁷. Assim, a significação inaugura propriamente a história. Antes, o som ressoava o que havia de mais puro na nomeação. A significação, porém, encontra seu reino na escrita e com ela irrompe a história, como afirma Benjamin no *Trauerspielbuch*: “Quando, com o *Trauerspiel*, a história adentra no palco, ela o faz como escrita”¹³⁸. No som o sentido que expressa; na letra, o significado oculta. Quando o som da voz carrega significados é porque ela já fora afetada pela doença “inevitável” da significação a que alude Benjamin.

O que significa age como barreira que estanca o sentimento puro da sonoridade (característica do estado paradisíaco)¹³⁹. Segundo o *Sprachaufsatz*, neste momento decisivo é despertado o luto. Por isso, escreve Benjamin no *Trauerspielbuch* que “a significação aparece aqui, e noutros lugares, como o fundamento da tristeza”¹⁴⁰. Assim é que a natureza se recolhe em sua mudez, como simples “suspiro sensível”. Como dissemos, embora muda¹⁴¹, ela envolve uma atmosfera cuja familiaridade e, por assim dizer, o parentesco com a criação – afinal tanto homem quanto natureza são a matéria do verbo divino presentificado, para remontarmos novamente a Hamann – dotava-a de uma “beatitude própria”. Com o fim do estado paradisíaco, sua mudez se transfigura numa tristeza profunda. “É uma verdade metafísica que toda a natureza começaria a se queixar se lhe fosse dada uma língua”, admite Benjamin, concluindo assim que “a natureza iria se lamentar”¹⁴².

No pequeno texto *O significado da linguagem no Trauerspiel e na tragédia*, a constatação sobre as peças do “drama barroco” é a mesma: “Elas apresentam o bloqueio da natureza, como que um poderoso estancamento (*Stauung*) de sentimento, que de repente descobre na palavra um novo mundo, o mundo do

¹³⁷ AGAMBEN, Giorgio. “Língua e história: categorias linguísticas e categorias históricas no pensamento de Walter Benjamin”. In *A potência do pensamento: ensaios e conferências*. Trad.: Antonio Guerreiro. Belo Horizonte: Autêntica, 2015, p. 37.

¹³⁸ G. S. I, p. 353.

¹³⁹ Não se sabe se esta estrutura fora aportada pela estrutura psíquica exposta pela psicanálise, mas é interessante como tal estancamento age como repressão. A repressão (*Verdrängung*), segundo Freud, é um processo patogênico que a resistência demonstra efetivamente; através dela ergue-se uma oposição (*Sträuben*) contra um processo psíquico questionável que intenta adentrar na consciência. “A libido é como que cortada e procura um caminho por onde escoar (*Abfluss*) da sua energia, de acordo com o princípio do prazer” Ver FREUD, Sigmund. *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse und neue Folge*. In *Studienausgabe*. Frankfurt: S. Fischer, 2000, V. I, p. 351.

¹⁴⁰ O., p. 226.

¹⁴¹ E. M. L., p. 69.

¹⁴² E. M. L., p. 70-71.

significado, do tempo historicamente impassível”¹⁴³. Revela-se aqui explicitamente a relação entre a teoria da linguagem e a sua interpretação do *Trauerspiel*, que ainda veremos mais detalhadamente. Por ora, é preciso insistir que o palavrório é o epifenômeno do pecado original, que tem na culpa e na abstração os seus efeitos diretos. Explica Benjamin no *Trauerspielbuch*: “Na queda mesma nasce a unidade da culpa e do significado como abstração diante da árvore do ‘conhecimento’”¹⁴⁴. A história seria a culpa encarada como horizonte possível, ou seja, destino inelutável, de modo que, de acordo com outro pequeno trabalho, “Destino e caráter” (1919), “o destino é a relação de culpa (*Schuldzusammenhang*) do vivente”¹⁴⁵. Estabelecido como mito na história, o destino terá adversários tanto no herói trágico quanto no próprio nome, como se percebe no *Passagens*: “O nome mesmo é o grito do desejo nu. Esta sobriedade, sem destino (*Schicksalslose*) em si – o nome – não conhece nenhum outro rival além do destino...”¹⁴⁶.

O nome pertence à unidade da vida primeva, cuja transformação em portador de abstrações pôs o vivente perigosamente diante da face da morte, afinal este é o destino mais certo¹⁴⁷. Por isso a relação entre a morte e o pecado original, pois, segundo Benjamin, ressoa aí o mito cabalístico da árvore do conhecimento como “Árvore da morte”. Assim, de acordo com Scholem, a “Árvore da vida” dominava o Paraíso antes da “queda” e representava o “poder puro, inquebrantável do sagrado, a extensão da vida divina através de todos os mundos e a comunicação de todos os viventes com sua origem divina (*göttlichen Ursprung*)”¹⁴⁸, mas desde a “queda” domina o “mundo do mistério” da árvore da morte, no qual a divisão entre o bem e o mal – assim como outras fragmentações, como o puro e o impuro, o sagrado e o profano etc. – têm o seu lugar. É a morte, portanto, que marca os limites entre a

¹⁴³ *Die Bedeutung der Sprache in Trauerspiel und Tragödie*, G. S. II, p. 139. Sobre a ópera, as palavras de Benjamin no *Trauerspielbuch* são semelhantes: “A significação e a intriga perdem a sua função de obstáculo, e a fábula, tal como a linguagem, fluem sem qualquer resistência, para desaguardarem na banalidade. Com o desaparecimento das barreiras desaparece também o luto...” O., p. 229-30.

¹⁴⁴ G. S. I, p. 407. A interpretação da árvore do conhecimento assim como do pecado original permeada pela linguagem foi extremamente importante para a filosofia da linguagem do Barroco e mesmo para as teorias do primeiro romantismo de Friedrich Schlegel e também de Franz Von Baader, este último enormemente admirado por Benjamin. Cf MENNINGHAUS, Winfried. *Op. Cit.*, 1980, p. 43.

¹⁴⁵ G. S. II, p. 175.

¹⁴⁶ G. S. V, p. 613.

¹⁴⁷ “O destino desliza ao encontro da morte”, escreve Benjamin no *Trauerspielbuch*. O., p.135.

¹⁴⁸ SCHOLEM, Gershom. „Zum Verständnis der messianischen Idee im Judentum. Mit einer Nachbemerkung: Aus einem Brief an einen protestantischen Theologen“ In *Über einige Grundbegriffe des Judentums*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1980, p. 149.

physis e a significação, de modo que, segundo Benjamin, “a significação e a morte amadureceram juntas no decurso do processo histórico, assim como se interpenetram, como sementes, no estado pecaminoso da criatura”¹⁴⁹. Abstração, destino e morte serão elementos próprios da alegoria, forma linguística que tornar-se-á superação dialética deste mesmo estado¹⁵⁰.

2.4. Tradução: harmonia dos extremos

De acordo com Benjamin, existiu uma tradução alocada pelos desígnios divinos da Criação, a tradução adâmica. Na interpretação benjaminiana, o homem nomeador do mito bíblico traduz a linguagem muda das coisas. Benjamin ressoa as mesmas indicações de Hamann quando este escreve: “Falar é traduzir – da língua dos anjos para a dos homens, i. e., traduzir pensamentos em palavras, coisas em nomes, imagens em signos”¹⁵¹. Escreve Benjamin no *Sprachaufsatz*:

É a tradução da linguagem das coisas para a linguagem do homem. É necessário fundamentar o conceito de tradução no nível mais profundo da teoria linguística... Tal conceito adquire sua plena significação quando se percebe que toda língua superior (com exceção da palavra de Deus) pode ser considerada como tradução de todas as outras. Graças à relação acima mencionada entre as línguas como uma relação entre *meios* de diferente densidade, dá-se a traduzibilidade das línguas entre si. A tradução é a passagem de uma língua para outra por uma série contínua de transformações (*Kontinuum von Verwandlungen*). Séries contínuas de transformações, e não regiões abstratas de igualdade e de similitude, é isso que a tradução percorre¹⁵².

O nomear do homem é dar a conhecer por germinar, produzir algo novo, ainda que não seja uma criação pela palavra divina. Assim, a tradução da linguagem das coisas é “traduzir aquilo que não tem nome em nome”, pois que a essência espiritual das coisas e a sua comunicação não alcançam o lingual sonoro pelo simples fato de serem mudas. Neste sentido, a linguagem se apresenta fundamentalmente como tradução já elaborada; por sua vez, a tradução é o *transporte* de uma língua imperfeita para uma mais perfeita, baseando-se no fato de que existem graus de *mediunidade*, base para uma noção ainda não trabalhada aqui, mas apenas no ensaio

¹⁴⁹ G. S. I, p. 343.

¹⁵⁰ Ver o último capítulo.

¹⁵¹ HAMANN, *Op. Cit.* p. 87.

¹⁵² E.M.L., p 64; tradução modificada, G. S. II, p. 151.

sobre o tradutor, o de traduzibilidade. Benjamin aqui não explica se essa perfeição se baseia apenas na densidade, mas isso pode ser clarificado quando se lê que “as diferenças entre linguagens são diferenças entre *meios* que se diferenciam, por assim dizer, por sua densidade, gradualmente, portanto”¹⁵³. Na medida em que Benjamin postula a gradação de essências espirituais e que essa escalada conduz ao conceito de Revelação¹⁵⁴, então podemos concluir que a traduzibilidade de todas as línguas remete a uma intenção apenas, um fim messiânico. Esta *finalidade* será mais bem elaborada no trabalho sobre a tradução.

De resto, no *Sprachaufsatz* Benjamin conclui que o trabalho da tradução “só não pode deixar de *produzir* algo, o conhecimento”¹⁵⁵. Sublinhei o termo “produzir” porque nele reside uma determinação do conceito de tarefa a qual se dedicaria Benjamin em seu ensaio sobre o tradutor. A tradução, como se percebe, dirige-se a um princípio unificador, que, claramente, consistiria na harmonia e na totalidade dos seres decaídos, e como se verá, na “intenção” do tradutor em alcançar a língua pura por complemento e na conseqüente “harmonização” de todas as diversas línguas enquanto fragmentações da língua original (*Ursprache*).

Na tradução adâmica dos nomes o conhecimento divino se defronta com o conhecimento “criado” pelo homem; nada de mais, visto que, sublinha Benjamin, Deus, antes de descansar, outorgou ao homem o poder criador da linguagem: “Privado da atualidade divina (*göttlichen Aktualität*), esse poder criador converteu-se em conhecimento”¹⁵⁶. E já que toda linguagem é tradução, esta também é concebida como produção de conhecimento cuja objetividade “está garantida em Deus”. Neste sentido, na medida em que eleva um *medium* ao outro, a tradução desafia a diferenciação e o dualismo sujeito-objeto, é a concretude mais própria que o conhecimento pode alcançar. E mesmo o tradutor da língua (decaída) dos homens contribui para esta tarefa de produzir conhecimento quando ele renomeia ou, mais propriamente, unifica não apenas as línguas empíricas como também o conhecimento fragmentado pela “queda”, segundo a leitura benjaminiana.

A concepção da linguagem como essencialmente tradução e conhecimento, atrelada a uma perspectiva teológica, será crucial para a redação de um pequeno

¹⁵³ E.M.L., p. 58.

¹⁵⁴ E.M.L., p. 59.

¹⁵⁵ E.M.L., p. 65, G. S. II, p. 151.

¹⁵⁶ E.M.L., p. 62.

trabalho, em 1921, no qual se apresenta outra modalidade de tradução, a mundana ou profana. Este breve escrito pode ser considerado como uma continuação do *Sprachaufsatz*, visto que nele pode-se entrever diversas problemáticas do que seria a língua dos homens num mundo no qual as línguas empíricas se esfumam nas diversidades nacionais. Além disso, é importante salientar que no *A tarefa do tradutor* Benjamin estabelece sua teoria da linguagem em relação à obra de arte, não tanto quanto à forma da tradução em si mas também no que diz respeito à obra de arte dentro de sua dimensão histórica. Pois as fragmentações em forma de linguagens múltiplas tornam-se “vestígios” ou resíduos¹⁵⁷ de dimensões históricas outras, o que torna o conceito de sobrevivência mais visível e palpável. Assim, entrar na teoria da tradução agora já seria, de fato, a abordagem da obra de arte no âmbito daquela teoria da linguagem, e, com isso, do seu teor formal, pois ela é *forma*. Com efeito, a tradução, pelo menos a aqui visada por Benjamin (que escreve um prefácio para uma tradução de uma obra literária) não é outra coisa senão a invocação da experiência da língua pura num artefato já previamente determinado, isto é, na obra de arte. Portanto, deve-se considerar esse conceito de tradução apenas em relação às obras de arte e não às traduções de obras em geral.

É neste sentido que Benjamin inicia seu trabalho sobre o tradutor com uma enfática negação ao tratar de um problema de recepção da obra de arte. Se o poema, o quadro ou uma sinfonia não se dirigem aos seus apreciadores, ao público, como o quer nosso autor, a tradução se dirige a algo? Esta pergunta é crucial para entender que o conceito de tradução em Benjamin só pode ser analisado quando tratado em consonância tanto com sua teoria da linguagem quanto com seus conceitos de crítica e de obra de arte. Visto que um tradutor trata não apenas com uma língua que não é a sua materna mas também com uma configuração linguística específica, ou seja, uma obra de arte (pelo menos é na tradução desta que Benjamin pensa), a

¹⁵⁷ Uma concepção importante para compreender o conceito de história em Benjamin, como bem vemos no trabalho de Didi-Huberman: “Como se surpreender de que Benjamin tenha feito do *Nachleben* um conceito onde se está em jogo o fundamento mesmo da historicidade? (...) A sobrevivência (*Nachleben*) atinge perfeitamente ‘o fundamento da história em geral’. É que ela expressa ao mesmo tempo um resultado e um processo: expressa o *vestígio* e o *trabalho* do tempo na história. Por um lado, ela nos dá acesso à materialidade do tempo que Benjamin exprime em sua atenção aos vestígios aos ‘resíduos’ (*déchets*) da história mas também em suas escolhas por esses paradigmas teóricos – a fermentação, por exemplo – para caracterizar este ‘trabalho’”. DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant le temps*. Histoire de l’art et anachronisme des images. Paris: Minuit, 2000, p.108.

problemática estética não poderia ser ignorada. Por isso que a questão que se põe antes é saber o que a obra poética “diz”¹⁵⁸.

A resposta envolve exatamente as mesmas questões do *Sprachaufsatz* e relaciona, também, a instrumentalidade da linguagem. Não adianta procurar o que uma obra de arte diz ou comunica, “o que lhe é essencial não é comunicação, não é enunciado”. Isso deve ser encarado pelo tradutor quando ele se preocupa apenas com o que quer *transmitir*, dimensionando a linguagem apenas pela sua instrumentalidade e pelo seu sentido. Uma tradução não deve servir ao seu leitor e muito menos a obra quer dizer algo ao seu receptor. O tradutor não é mediador de nada, e se assim o faz está tratando apenas com o inessencial da obra.

Do mesmo modo que a língua guarda algo de não comunicável, que Benjamin chama de simbólico no final do seu *Sprachaufsatz*, também a obra de arte oculta essa dimensão não-expressiva. É justamente ela, esse *além*, que o tradutor deve se ater. “Mas aquilo que está numa obra literária, para além do que é comunicado... não será isto que se reconhece em geral como o inapreensível, o misterioso, o ‘poético’?”¹⁵⁹. Aqui se encontra novamente a linguagem dos nomes¹⁶⁰, e é a partir do “poético” da obra de arte que o tradutor poderá tocar no núcleo de sua traduzibilidade, a partir do original.

“A tradução é uma forma”, explica Benjamin, e continua: “Para apreendê-la como tal, é preciso retornar ao original. Pois nele reside a lei dessa forma, enquanto encerrada em sua traduzibilidade”¹⁶¹. Visto que a tradução postulada por Benjamin não comportaria a mera intenção comunicacional, pode-se pensar que ela não é *apenas* conteúdo significativo, ela é forma. Como escreve Düttmann, essa afirmação da formalidade da tradução marca a diferença entre uma linguagem que se extingue na tradução confiscada da comunicação e uma linguagem que, como tal, procura a própria linguagem¹⁶². E aqui tem-se uma resposta quanto à questão sobre a que se dirige a tradução. Pois *A tarefa do tradutor* não inquire socraticamente sobre o que é a tradução e muito menos o que a fundamenta. Ora, a

¹⁵⁸ E.M.L., p. 102.

¹⁵⁹ E.M.L., p. 102.

¹⁶⁰ BRÖCKER, Michael. *Op. Cit.*, p. 760.

¹⁶¹ E.M.L., p. 102.

¹⁶² DÜTTMANN, Alexander Garcia. *Von der Übersetzbarkeit*. In: NIBBRIG, Christiaan. *Übersetzen: Walter Benjamin*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2001, p. 138. Essas palavras da tese de Benjamin sobre os românticos são clarificadoras: “A forma é, então, a expressão objetiva da reflexão própria à obra, que forma a sua essência”, BENJAMIN, Walter. *Op. Cit.* p. 81.

linguagem é “instintivamente” reflexiva, ela se insinua para si mesma, e não seria diferente se ela não procurasse a própria experiência da tradução na experiência linguística das diferentes línguas, ou seja, na língua pura que elas encerram.

Mais uma vez a tradução, enquanto linguagem, impõe-se como independente do ser humano, como se vida tivesse, invocada tanto no conceito de traduzibilidade quanto no de pervivência das obras. Quanto ao conceito de traduzibilidade, como nota Susana Kampff Lages, ele dimensiona a diversidade de tempos encerrados na forma da tradução, de modo que supera assim a visão do original como “acabado”. Ou seja, a traduzibilidade que uma obra impõe a condição de que o original “não se encontra no início de uma cadeira temporal cronologicamente determinada, mas presentificável no *meio*, entre o passado de sua produção na obra e o futuro de suas reproduções na forma de múltiplas traduções possíveis”¹⁶³. Para Benjamin, as obras mais significativas encontram seu tradutor dileto no futuro e não no momento de seu aparecimento. Do mesmo modo que, segundo o trabalho de Benjamin sobre Goethe, o teor de verdade de uma obra só pode ser apreendido pela crítica mediante um intervalo temporal no qual os dados do real da obra vão aos poucos se tornando distantes do crítico¹⁶⁴, a tradução ideal só será possível quando o “visado” e o “modo de visar” se separam no tempo, como bem expressa Hirsh: “apenas no distanciamento temporal distingue-se o “modo de visar” da língua do original de seu pano de fundo tornando a tradução acessível”¹⁶⁵. Ou seja, a diferença temporal no original dinamizada pela diferença entre as línguas só pode ser compreendida se termos em mente a historicidade própria da linguagem, e neste sentido a tradução se apresenta como formalidade transgressora, visto que, no seu movimento de indicar a linguagem própria, a língua pura, liberta-a de seus limites espaço-temporais (*Zeitraum*, como bem expressa Düttmann) ao mesmo tempo em que permanece “em si mesma”¹⁶⁶ enquanto reflexiva¹⁶⁷.

Aqui temos em consideração algo que Benjamin já mencionava no *Sprachaufsatz*, a característica da linguagem ser um “contínuo de

¹⁶³ KAMPPFF LAGGES, Susana. *Op. Cit.* p. 203.

¹⁶⁴ Ver infra, nosso capítulo sobre Benjamin e *As afinidades eletivas* de Goethe.

¹⁶⁵ HIRSH, Alfred. *Die Aufgabe des Übersetzers* In LINDNER, Burkhardt. *Benjamin-Handbuch: Leben- Werk – Wirkung*. Stuttgart- Weimar: Verlag J. B. Metzler, 2011, p 616

¹⁶⁶ DÜTTMANN, Alexander Garcia. *Op. Cit.*, p. 139.

¹⁶⁷ DE MAN, Paul. *Conclusões “A tarefa do tradutor” de Walter Benjamin*. Trad.: Teresa Louro Pérez. In *A resistência à teoria*. Lisboa & Rio de Janeiro, Edições 70,1989, p. 110.

transformações”¹⁶⁸. Isso a torna historicamente palpável ao mesmo tempo em que alimenta o seu caráter de traduzibilidade. Esta só se torna possível a partir da abertura de um determinado espaço de tempo que faz da tradução algo *exigível*. Nem todas as obras de artes são traduzíveis para os homens: “se a tradução é uma forma, a traduzibilidade deve ser essencial a certas obras”¹⁶⁹. Isso só se mostra possível diante da transformação da linguagem, na medida em que a traduzibilidade terá uma “íntima conexão” ou “conexão de vida” com o original.

Esta conexão leva em consideração tanto a vida da linguagem quanto a vida (ou melhor pervivência) da obra de arte, vistas enquanto “desdobramentos” temporais. A tradução, ao ser linguagem própria e ter sua forma, lida com ambas, por isso sua condição especial que a coloca lado a lado com a crítica. “Nela [na tradução] a vida do original (*Leben des Originals*) alcança, de maneira constantemente renovada, seu mais tardio e mais abrangente desdobramento”¹⁷⁰. Interessa notar, como Benjamin, que a tradução é posterior ao original, ou seja, ela assinala justamente a “sobrevida” do original que, como vimos, encerra uma dimensão supra-temporal que transgride a determinação de sua época e de sua produção. Somente um significado contido no original, seu núcleo de traduzibilidade, pode remeter diversos tempos em um só momento “ironicamente” definitivo¹⁷¹, produzindo uma dispersão e superação temporal messiânica que dá ao tradutor um lugar especial nas preocupações benjaminianas e que se relaciona não apenas com sua teoria da linguagem como também da sua filosofia da história.

Como bem expressa Benjamin é preciso encarar a ideia da vida da obra de modo objetivo, “não metafórico”¹⁷². Isso quer dizer simplesmente que, se tomamos ela como condição, a vida da obra de arte - e isso a tradução o demonstra o mais claramente possível - deve ser concebida como histórica: “É somente quando se reconhece vida a tudo aquilo que possui história e que não constitui apenas um cenário para ela, que o conceito de vida encontra sua legitimação”¹⁷³. Benjamin não distingue simplesmente a história da obra e a história humana (como o faz com a

¹⁶⁸ E.M.L., p 64.

¹⁶⁹ E.M.L., p 103.

¹⁷⁰ E.M.L., p 105.

¹⁷¹ DE MAN, Paul. *Op. cit.*, p.111; KAMPF LAGGES, Susana. *Op. Cit.*, p. 205.

¹⁷² No que concerne à ideia de vida da obra de Benjamin ela pode ser resumida nestas suas palavras: “O círculo de vida e ação das obras tem os mesmos direitos de situar-se ao lado da história de sua origem; portanto, seu destino, sua recepção (*Aufnahme*) pelos contemporâneos, suas traduções, sua fama.” *Literaturgeschichte und Literaturwissenschaft* G. S. III, p. 290.

¹⁷³ E.M.L., p 105.

linguagem) mas mostra também, na expressão de Beatrice Hanssen, que a tradição da tradução, ou a história como tradução, transcende a história humana: “a história da obra de arte e suas traduções era objetiva, não humana, não humanística”¹⁷⁴, pois, de acordo com nosso autor, aquela história se distingue por “conceitos de relação” que são melhor compreendidos “quando não são referidos *a priori* exclusivamente ao ser humano”¹⁷⁵.

Com isso, abre-se espaço para um questionamento. É certo que Benjamin procura aproximar a crítica da tradução; por outro lado, como conciliar a sua concepção de que a primeira se caracteriza pela “mortificação das obras” e a segunda pela derivação da sobrevivência destas?¹⁷⁶ Ao contrário da perspectiva da vida das obras, aqui a mortificação deve ser vista de modo metafórico. Segundo Benjamin, para os românticos a ironia destrói, aniquila, na obra, apenas a ilusão que dela resplandece, pois a crítica dissolve a obra no absoluto da arte; o que permanece indestrutível é o “núcleo da obra”¹⁷⁷. Seria este o sentido da mortificação das obras de que fala nosso autor. Segundo os termos de Uwe Steiner, a mortificação se caracteriza pelo renascimento; na medida em que essa ação se aplica apenas à forma historicamente singular nas quais as obras atingem seu efeito desejado (permanecer no tempo), a crítica faz com que elas retornem numa nova vida “não mais jogados à arbitrariedade histórica mas sendo entendidas como componentes necessários de uma configuração na qual uma ideia representa a si mesma através da sequência de suas exemplificações históricas”¹⁷⁸.

De outro modo, como bem salienta o pequeno texto benjaminiano *Nach der Vollendung*, a imagem do nascimento de uma obra de arte é dialética. De um lado ela se esgota, acaba-se com a sua conclusão: “o que morre no mestre com a criação concluída é aquela parte nele em que a obra foi concebida”, ou seja, aquilo que dá vida à obra de imediato se extingue quando de seu acabamento presente. No entanto, outro processo daí surge, que não se resolve pelo “exterior”, mas se realiza na interioridade da obra mesma, que remete àquele movimento da linguagem que

¹⁷⁴ HANSSSEN, Beatrice. *Op. cit.*, p. 36.

¹⁷⁵ E.M.L., p. 103.

¹⁷⁶ Benjamin apresenta em 9 de dezembro de 1923 numa famosa carta a Christian Rang pela primeira vez a noção de crítica como mortificação das obras G. B II, p. 393.

¹⁷⁷ BENJAMIN, Walter. *O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão*. Márcio Seligmann-Silva (trad., pref. e notas). São Paulo: Iluminuras/EDUSP, 1999, p. 111.

¹⁷⁸ STEINER, Uwe. *Walter Benjamin: an introduction to his work and thought*. Trans: Michael Winkler. Chicago: The University of Chicago Press, 2010, p. 71-22. No capítulo sobre a alegoria discutiremos mais sobre esse ponto.

abordamos. Esse outro processo “se consome no interior da própria obra. Aqui se pode falar de um nascimento. Ou seja, em sua conclusão, a criação torna a parir o criador”¹⁷⁹. Essa relação *temporalmente* dialética que dimensiona um presente e um futuro em correspondência *na* obra de arte é fundamental para a compreensão linguística do seu conceito, e já se encontra determinada na teoria da linguagem e da tradução benjaminiana. Resumindo, nas palavras de Benjamin, a ideia da mortificação das obras se caracteriza pela “transformação da obra de arte em um novo domínio”¹⁸⁰, quando o crítico a recebe como ruína e lhe infiltra um saber, fazendo-a “renascer”, como bem descreve no *Trauerspielbuch*¹⁸¹.

Enquanto o crítico determina a mortificação da obra, a tradução aponta o seu rejuvenescimento no domínio da linguagem. Ela desenvolve o original, maturando-a, por isso Benjamin a chama de maturação (*Nachreife*) das palavras¹⁸². Pois a linguagem se transforma nesse movimento. E ela se movimenta porque a tradução a faz se desdobrar com uma finalidade messiânica própria: “A finalidade da tradução consiste, por último, em expressar o mais íntimo relacionamento das línguas entre si”, fazendo como uma apresentação cuja peculiaridade “dificilmente pode ser encontrada no âmbito da vida que não seja a vida da linguagem”¹⁸³. A tarefa do tradutor não consiste em mortificar a língua mas, ao invés, reforçar, por meio da traduzibilidade que certas obras guardam dentro de si, a ideia própria de linguagem, e isso se dá na sua tautologia essencial, se se pensa que a língua é já tradução. Assim, se a primeira é expressão e a segunda apresentação, ambas são sinônimos de uma e só reflexão e um *medium*¹⁸⁴.

Se pensarmos que a ideia de linguagem aqui inscrita se equivale à língua pura que a tradução deve intencionar, então a marca do Romantismo alemão aqui se torna mais evidente¹⁸⁵. Em sua tese sobre os *Frühromantiker*, Benjamin apresentava a ideia da arte romântica como *medium* de reflexão que aponta para um infinito ou para o Absoluto. A tarefa da crítica aqui seria descobrir os planos ocultos da obra,

¹⁷⁹ BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense, 1993, p. 277. Cf. LAVELLE, Patricia. “Nach der Vollendung! Walter Benjamin e Heinrich Rickert” In *Kriterion*. v. 130, 2014.

¹⁸⁰ G. S. I, p. 919.

¹⁸¹ O., p. 194. Mais sobre esse problema, ver capítulo 4.

¹⁸² G. S. IV, p. 12; E. M. L., p. 107.

¹⁸³ E. M. L., p. 106.

¹⁸⁴ Há de se pensar que a tradução “mundana” ocorre diante de línguas “decaídas”, instrumentalizadas. Mas Benjamin nota que a traduzibilidade é uma dimensão da obra de arte que, justamente, se afasta do mero comunicacional.

¹⁸⁵ “A tradução é uma tarefa determinada e infinita”, escreveu uma vez Schlegel. Sobre a teoria da tradução romântica em relação a Benjamin, ver HIRSH, Alfred. *Op. Cit.*, p. 611-12.

executar suas intenções veladas. Ela não é julgamento, pois toda obra é incompleta diante do absoluto da arte. É a crítica mesma que *completa* a obra no momento em que ela expõe a sua ligação com a Ideia de arte, ou seja, com o Absoluto, o Infinito da arte: “Toda obra é incompleta diante do absoluto da arte, ou o que significa o mesmo, ela é incompleta diante de sua própria Ideia absoluta”¹⁸⁶ A crítica acaba “dissolvendo a reflexão originária numa superior e assim por diante” até chegar à exposição da “ligação da obra única com a Ideia de arte”¹⁸⁷. Cada obra é um meio de reflexão para se chegar a uma obra geral através da dissolução (como vimos, mortificação) da obra singular. Tomando em consideração a arte como Absoluto, a obra seria inacabada porque em contato ou, na expressão benjaminiana, em mediação – conexão (*Zusammenhang*), ou seja, ligação – com outras obras.

Ora, não é outra a analogia que se pode fazer com a tarefa própria do tradutor. Assim como as obras de arte estão dispostas arbitrariamente e são remetidas para o Absoluto numa unidade abstrata chamada Ideia da arte, as diversas línguas empíricas também apresentam uma intimidade que não as torna *estrangeiras* umas às outras, mas, ao contrário, e essa deve ser a tarefa do tradutor, elas são *afins* “naquilo que querem dizer”¹⁸⁸, ou seja, “a totalidade de suas intenções”:

Toda afinidade supra-histórica (*überhistorische Verwandtschaft*) entre as línguas repousa sobre o fato de que, em cada uma delas, tomada como um todo, uma só e mas 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.¹⁸⁹

A pura língua se apresenta como o Absoluto romântico. Mais do que isso, é notável a importância da noção de complementariedade aqui. Ela está bastante presente neste trabalho de Benjamin. Ela acompanha outra expressão bastante importante, a de afinidade. Pois as traduções devem verificar essa afinidade oculta, e a expressa na medida em que as fazem “dizer”. As línguas se complementam a partir da complementação de suas intenções, realizando-o apenas quando defrontadas em suas totalidades, e não em seus detalhes (frases, palavras). Enquanto cada palavra de uma língua particular expressa uma intenção, como vimos acima, as línguas como um todo também intenciona algo, mas desta vez, apontam para

¹⁸⁶ BENJAMIN, Walter. *Op. Cit.*, p. 78.

¹⁸⁷ BENJAMIN, Walter. *Op. cit.*, p. 81.

¹⁸⁸ E. M. L., p. 107.

¹⁸⁹ Idem, p. 109; (Trad. mod.) G. S. IV, p. 13.

uma dimensão supra-histórica (baseada em suas afinidades) com o fim especificamente messiânico de *apresentar* a pura língua. Neste sentido Benjamin diferenciara o “visado” do “modo de visar”¹⁹⁰; aquilo que é intencionado nas línguas isoladas encontra-se em “transformação, até que da harmonia de todos aqueles modos de visar ele consiga emergir como pura língua”¹⁹¹, ou seja, em cada língua a língua pura está ocultada até que a tradução, com um movimento que torne visível a afinidade dentre as diversas linguagens, possa apresentá-la. A tradução é, assim, o modo pelo qual a linguagem, que já conhece a medialidade instrumental, pode alcançar uma finalidade: a língua pura.

É comum os termos crescimento e germinação ao longo do *A tarefa do tradutor*. Este é outro aspecto do *continuum* de transformações da linguagem para qual o tradutor contribui, e isso graças à transformação também do original. “Pois na sua ‘pervivência’ (que não mereceria tal nome, se não fosse transformação e renovação de tudo aquilo que vive), o original se modifica”¹⁹². Benjamin expõe imagens botânicas que remetem tanto aos românticos quanto a Goethe, de modo que fala mesmo de “maturação” das palavras que “crescem”, assim como o original: “Na tradução, o original cresce e se alça a uma atmosfera por assim dizer mais elevada e mais pura da língua”¹⁹³. Cresce como um eco, constantemente presentificado, e que deve encontrar na língua em que se traduz o seu despertar¹⁹⁴.

A tradução se apresenta como resistência formal à condição da linguagem meramente comunicável e instrumental. Ela reacende o que há de não comunicável e simbólico ao intencional, o que as obras de arte têm de “poético”. Quando se atinge o poético a tradução abandona o campo do sentido discursivo e meramente instrumental, no qual o original ainda permanece¹⁹⁵, mas não em sua totalidade. Pois a tradução só é possível na medida em que sua traduzibilidade, que não está presente em todas as obras, é alcançada, e isso ocorre quando a harmonia entre os dois modos de visar das línguas envolvidas na tradução é complementada. Elas expressam sua afinidade, “coincidem entre si” e cujos segredos “estão guardados sem tensão”¹⁹⁶. Diante disso, pode-se afirmar que, do mesmo modo que a alegoria,

¹⁹⁰ “Em *Brot e pain* o visado é o mesmo; mas o modo de visar, ao contrário, não o é”. Idem, p. 109.

¹⁹¹ Idem, p.109.

¹⁹² Idem, p. 107.

¹⁹³ Idem, p. 110.

¹⁹⁴ Idem, p. 112.

¹⁹⁵ BRÖCKER, Michael. *Op. Cit.*, p. 761.

¹⁹⁶ E. M. L., p. 113.

como veremos mais adiante, a tradução se revela como estratégia de superação de uma condição decadente na qual a linguagem se entranhou, ou seja, ela utiliza exatamente os produtos da “queda” da linguagem pré-sintática dos nomes (nesse caso o desbaratamento em diversas línguas) para poder, dialeticamente, sintetizá-los, apresentando-os numa só língua pura como promessa de redenção, pois cabe à tradução provar “aquele sagrado crescimento das línguas” se questionando: “a que distância está da Revelação aquilo que elas ocultam?”¹⁹⁷.

Por isso a tradução procura, na obra de arte, não o seu sentido, como produto da externalidade semiótica que as línguas empíricas expressam. Ela traduz a linguagem e não o significado¹⁹⁸. Ela procura, *literalmente*, a palavra. É este o método de trabalho proposto por Benjamin, que é enfático: “Também no âmbito da tradução vale: no princípio era o verbo (*Wort*)”¹⁹⁹. Tomar a palavra na palavra, a tradução palavra-por-palavra, é o caminho mais óbvio da reflexão da linguagem, e isso se nota na sua literalidade (*Wörtlichkeit*). A literalidade é aqui o oposto do significado, exterior à linguagem e que deve ser deslocado pelo tradutor, se for sua tarefa a apresentação da língua verdadeira. Negligenciando o que há de puramente informacional na obra de arte, o tradutor benjaminiano acaba por repudiar a prática da tradução sentido-por-sentido, abstraindo-se de produzir semelhanças textuais e de uma estética da reprodução unidimensional²⁰⁰.

Por isso, diante do velho debate sobre a condição de possibilidade da tradução se basear na fidelidade ao texto ou na liberdade de associações, significativo para a teoria da tradução do século XIX, Benjamin, tomando como ponto de partida sua interpretação bíblica e suas interpretações cabalísticas, recorre a uma imagem que marcou desde o início sua filosofia: a do fragmento. E nada mais elementar e fragmentário na linguagem do que a sua unidade originária: a palavra. Não à toa a literalidade soa enfaticamente: “A tradução é transparente, não encobre o original... Esse efeito é obtido, sobretudo por uma literalidade na transposição da sintaxe, sendo ela que justamente demonstra ser a palavra – e não a frase – o elemento originário do tradutor”. A palavra presentifica a origem enquanto remete à palavra criadora, por isso, assim como na alegoria, na tradução os extremos – a língua

¹⁹⁷ Idem, p. 110.

¹⁹⁸ DÜTTMANN, Alexander Garcia. *Op. Cit.*, p. 137.

¹⁹⁹ E. M. L., p. 115.

²⁰⁰ HIRSH, Alfred. *Op. Cit.*, p. 613.

meramente comunicadora-informacional de sentido e a língua pura - se tocam, dissolvendo as limitações temporais numa comunhão cuja expressão é a “harmonia” entre as diversas palavras (a complementação dos modos de visar) em torno de uma finalidade messiânica.

Harmonia, fragmentos, elementos, complementação, reflexão, história, vida, germinação, todas essas palavras-chave são cruciais para entender os primeiros escritos de Benjamin, visto que são bastante atrelados ao *Sprachaufsatz*, que ele mesmo considerava como “arcano” de seu pensamento. Essas mesmas estruturas descritas em sua teoria da linguagem serão patentes nos trabalhos aqui trabalhados ao longo da tese, corroborando nossa hipótese de que a sua compreensão da linguagem foi a base de todo o seu pensamento, seja no âmbito da filosofia da história, da sua teoria do conhecimento e do seu conceito de obra de arte e de crítica literária.

3

A teoria da linguagem e a obra singular: *As afinidades eletivas* de Goethe

Em uma carta datada de 15 de setembro de 1921, Benjamin anuncia pela primeira vez a seu amigo Richard Weissbach: “Estou me ocupando de uma crítica das *Afinidades eletivas* de Goethe preparada para a *Angelus*”²⁰¹. A intenção de apresentar o ensaio na revista que esperava fundar acabou não se concretizando, a *Angelus Novus* não chegou sequer a ter um número publicado. Nem por isso o texto deixou de ser publicado em outra revista, a *Neue Deutsche Beiträge*, editada por Hugo von Hofmannsthal, entre os anos 1924-25²⁰².

Segundo Benjamin, o trabalho era uma “crítica exemplar”, constituindo um “prolegonema a certas exposições puramente filosóficas”²⁰³, o que explicaria certa fixação sua pelo estilo de apresentação e pela linguagem complexa e hermética que caracteriza o texto. O autor queria mais do que uma mera interpretação do romance goetheano, ele intencionava antes de tudo a exploração “prática” de uma atividade crítica nova cujas aporias teóricas ele havia enfrentado já na sua tese sobre os românticos²⁰⁴. Além disso, no ensaio a exposição de uma teoria da crítica literária ocorre a par com a discussão de temas importantes para o autor na época – tais como mito, verdade, destino, violência divina, redenção etc. –, o que nos garante uma rica oportunidade de pôr em discussão nossas hipóteses no que diz respeito ao

²⁰¹ G. B. II, p. 191.

²⁰² Sobre as circunstâncias da aproximação entre Hofmannsthal e Benjamin e a publicação do ensaio na revista: WITTE, Bernd. *Walter Benjamin. Mit selbstzeugnissen und Bilddokumenten dargestellt*. Hamburg: Rowohlt, 1985, p. 48; STEINER, Uwe. *Op. cit.*, p. 57; EILAND, Howard e JENNINGS, Michael W. *Walter Benjamin: a critical life*. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 2014, p. 197.

²⁰³ Carta a Scholem, 8 de novembro de 1922, G. B. II, p. 208. Não custa lembrar a comparação entre o ensaio crítico benjaminiano e a famosa crítica que Friedrich Schlegel escreveu sobre o romance *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister (Über Goethes Meister)*, também de Goethe, uma vez que o filósofo romântico também aplicou a crítica de uma obra individual para discutir o próprio fundamento teórico da crítica. Cf. STEINER, Uwe. *Op. Cit.* p. 59.

²⁰⁴ Cf. FERRIS, David. “Benjamin’s Affinity: Goethe, Romanticism and the Pure Problem of Criticism”. In HANSEN, Beatrice e BENJAMIN, Andrew (Ed) *Walter Benjamin and Romanticism*. New York: Continuum, 2007, p. 180- 196. Já no anúncio da revista *Angelus Novus* escrito também em 1922 Benjamin – não por acaso tendo como referência a revista *Athenäum* dos primeiros românticos – propunha uma crítica “positiva” que, partindo da sua relação com a filosofia, se restringisse à obra individual; sua função não seria a de descrição histórica meramente pedagógica, mas antes a de “imersão” (*Versenkung*) na obra de arte. “Ela tem que dar conta da verdade das obras que a arte não exige menos do que a filosofia”. O ensaio sobre *As afinidades eletivas* de Goethe seria assim a prova perfeita, exemplar, de que a união entre filosofia e arte na crítica daria bons frutos caso aplicada a uma obra específica. *Ankündigung der Zeitschrift: Angelus Novus* G. S II, p. 242.

papel da teoria da linguagem e de suas consequências no conceito de obra de Benjamin.

No capítulo anterior vimos que Benjamin escrevia no seu *Sprachaufsatz*: “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”²⁰⁵. Os problemas com os quais nos defrontamos a partir desta constatação seriam: o que comunicaria, então, uma obra de arte clássica²⁰⁶? Seria casual a sua escolha por uma obra “clássica”, como um romance goetheano do século XIX, para uma crítica “exemplar”? Qual seria a sua linguagem? Existiria algum elo que ligasse o escrito de 1916 com esse ensaio de 1922? Na verdade, esse tipo de obra de arte teria uma linguagem historicamente constituída que lhe seria própria?

3.1.

A linguagem da obra de arte em geral: o teor de verdade

Assim como Benjamin abre seu *Sprachaufsatz* com a distinção entre duas categorias, essência linguística e essência espiritual, o ensaio *As Afinidades eletivas de Goethe* também se inicia com uma argumentação metodológica que diferencia a crítica do comentário. A passagem já é clássica: “A crítica busca o teor de verdade (*Wahrheitsgehalt*) de uma obra de arte; o comentário, o seu teor factual (*Sachgehalt*)”²⁰⁷. A partir dessa postulação, pode-se confirmar uma lei fundamental que estabelece a condição de que quanto maior for a significância do teor de verdade de uma obra tanto mais “inaparente” (*unscheinbar*) se torna sua ligação ao teor factual. Segue-se a isso que a *durabilidade* de uma obra de arte – e, em decorrência, seu status de obra clássica – seria o resultado de uma união indissolúvel e íntima entre os dois teores que fazem com que os dados do real (*Realien*) apresentados na configuração artística se tornem mais nítidos aos olhos do observador na medida em que eles vão desaparecendo: eis porque uma obra não nasce clássica, ela se torna clássica nesse desdobrar e nessa *sobrevivência histórica*.

²⁰⁵ E. M. L. p. 51.

²⁰⁶ Expresso aqui o termo “clássico” não apenas no sentido de ser uma obra canônica mas também em relação à sua forma artística.

²⁰⁷ BENJAMIN, Walter. *Ensaio reunidos: escritos sobre Goethe*. Mônica Krausz Bornebusch, Irene Aron e Sidney Camargo (trads.); Marcus Vinicius Mazzari (supervisão e notas). São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2009, p. 12. A partir de agora E. S. G. seguido da numeração da página.

Com essa noção Benjamin coloca em questão um movimento duplo. Por um lado, o teor de verdade só tem peso na medida em que ele for germinando nas entranhas dos dados factuais, ou seja, ele *não deve se manifestar* na medida em que for inaparente, é essa invisibilidade que faz dele uma verdade *real*; por outro lado, ele não deixa de ser afetado pela dinâmica histórica visto que, ao longo da duração, sua união com o teor factual vai aos poucos sendo dissolvida. Em outras palavras, quanto mais o teor de verdade vai se escondendo na obra ao longo do tempo tanto mais o teor factual toma a dianteira, isto porque, para tempos ulteriores à obra, essa realidade apresentada será vista com “estranheza”. Por isso a crítica deveria começar pelo comentário, isto é, pelo teor factual da obra de arte, para daí alcançar o teor de verdade nela incrustado.

Eis o primeiro passo de Benjamin em direção à crítica da filosofia estética contemporânea que indicava a inseparabilidade entre a aparência da obra de arte e a sua verdade. Para ele a pergunta crítica fundamental consistiria em saber se “a aparência do teor de verdade se deve ao teor factual ou se a vida do teor factual se deve ao teor de verdade”²⁰⁸, visto que a separabilidade de ambos impõe a “imortalidade” da obra. Para Richard Wolin, essa distinção entre teor factual e teor de verdade se relaciona com a constatação de que as obras de arte são objetos de um determinado tempo, mas que ainda assim transcendem tal limite temporal revelando assim algo “supra-histórico”, um *Além*, isto é, a verdade. De tal modo, o crítico sempre deverá estar diante do enigma da obra: sua “aparência não aparente”, aquela que não se manifesta, algo infinito a partir de algo finito, a obra mesma²⁰⁹. É certo que, como também constata Wolin, o teor de verdade pode ser considerado uma ideia no sentido neo-platônico, mas apesar disso, seria errôneo reduzi-lo a algo meramente “eterno”. Tomar isso a sério seria esquecer o papel que da dimensão do tempo no pensamento benjaminiano e que o próprio autor insinua ao tomar em consideração a durabilidade da obra.

Neste sentido, é preciso estar atento às ricas imagens que, como sempre, transbordam dos textos benjaminianos. No ensaio, ele faz uma comparação:

Se, por força de um símile (*Gleichnis*), quiser-se contemplar a obra em crescimento (*wachsende Werk*) como uma fogueira em chamas vívidas, pode-se dizer então que

²⁰⁸ Idem, p. 13.

²⁰⁹ WOLIN, Richard. *Walter Benjamin: an aesthetic of redemption*. Berkeley: University of California Press, 1994, p. 30.

o comentador se encontra diante dela como o químico, e o crítico semelhantemente ao alquimista. Onde para aquele apenas madeira e cinzas restam como objetos de sua análise, para este tão somente a própria chama preserva um enigma: o enigma daquilo que está vivo (*des Lebendigen*). Assim, o crítico levanta indagações quanto à verdade cuja chama viva continua a arder sobre as pesadas achas do que foi e sobre a leve cinza do vivenciado²¹⁰.

Nessa imagem Benjamin reafirma o caráter primário do comentador. Ele só tem acesso ao que há de factual na obra e aí permanece sem aspirar a algo *além* do meramente aparente – o enigma da obra. Seu trabalho se aproxima do meramente descritivo, definindo as relações empíricas apresentadas pelo material analisado. No entanto, uma obra de arte não é um simples objeto passivo. Como bem anota o autor, ela é algo em crescimento, e mesmo a ideia de que o teor factual vai aos poucos esmorecendo no decorrer do tempo demonstra que, neste e em outros níveis, ela não é um objeto morto – trata-se aí do enigma vivo da obra. Por isso que o crítico saberá vê-la não como algo que expõe simplesmente dados de uma realidade determinada, mas, pelo contrário, alcança o enigma encrustado no simplesmente *visível*: ele percebe a vida da obra de arte, a chama que ainda arde mesmo naquilo que aparenta estar ultrapassado temporalmente. Assim, para Benjamin, mesmo que o “eterno” da obra seja o elemento distinto, a crítica acaba abordando “mais a verdade em movimento do que a verdade em repouso, mais a atuação temporal do que o ser eterno”²¹¹.

Se a verdade mantém um caráter histórico no qual consegue manifestar extremos opostos que apontam tanto para um elemento supra-histórico quanto para as marcas temporais ao longo do caminho, ela não pode ser remetida senão à filosofia da linguagem. Assim, podemos ler em uma carta de Benjamin escrita em 13 de janeiro de 1924 a Hugo von Hofmannsthal: “O Senhor partilha comigo aquela convicção de que toda verdade tem sua casa, seu palácio tradicional (*angestammten Palast*) na linguagem, que esse palácio foi erigido a partir dos mais antigos *logoi*”. Mais do que o recinto natural da verdade, a língua se caracteriza, de acordo com o que vimos no capítulo anterior, por se distinguir da instrumentalidade e da arbitrariedade do comunicacional; pois, diante dessa verdade, assim continua a carta, “os conhecimentos das ciências singulares permanecem subalternos, enquanto eles ora aqui ora ali, como nômades, contentam-se na esfera da

²¹⁰ E. S. G., p. 11-12; G. S. I, p. 126 (Trad. Mod.).

²¹¹ Idem, p. 14.

linguagem, acanhados naquela visão do seu caráter de signo que embute à sua terminologia a arbitrariedade irresponsável”²¹².

Vimos no *Sprachaufsatz* que a separação entre essência linguística e essência espiritual fundamenta a teoria da linguagem benjaminiana que, a partir daí estabelece que “a essência espiritual se comunicação *na* língua e não *através* da língua”²¹³. Para Benjamin, o crítico deve saber que a obra encerra a expressão linguística que, por sua vez, é a morada natural da verdade. Não por coincidência, como se lê em uma resenha tardia, ele vê as peças barrocas como “formas” ou “formas linguísticas”: “Se, como sempre, essa literatura [barroca] parece obscura e sem sentido, o estudo de sua forma linguística (*Sprachform*) a ilumina”²¹⁴, pois adentrar na sua forma significa conhecer a verdade. Daí que no *Trauerspielbuch* esta tendência se coaduna em torno do que Benjamin entendia como uma ciência “platonicamente orientada” na medida em que só esta tem “condições de preservar a forma linguística das exposições científicas”²¹⁵. Logo, não se pode adentrar na perspectiva de verdade de Benjamin sem notarmos a profunda afinidade que há entre alguns conceitos trabalhados entre o ensaio sobre *As afinidades eletivas* e o *Prefácio crítico-epistemológico*, ambos mediados pelo *Sprachaufsatz*. Se o filósofo berlinense apontava para a imiscuidade entre o teor de verdade e teor factual, no *Prefácio* encontraremos essa relação reelaborada na ligação entre fenômenos e ideias.

Como funciona, pois, essa ligação entre fenômenos e ideia? Ao contrário do ensaio sobre *As afinidades eletivas* no qual Benjamin procura elaborar uma metodologia para a crítica literária, aqui, ele busca estabelecer uma forma de apresentação filosófica. Para isso, antes de tudo, ele abraça, no *Prefácio*, a proposição platônica *ta phainόμενα sóζειν*, isto é, salvar os fenômenos nas ideias. No entanto, como, para ele, o pensamento tem seu próprio ritmo e o “estilo” filosófico deve admitir a “arte da interrupção (*Kunst des Absetzens*) contra a cadeia da dedução”²¹⁶, ele propõe uma “estrutura descontínua do mundo das ideias”. Se por um lado ele defende a imediatidade da unidade da verdade, como o método de apresentação dessa mesma verdade, por outro, recusa a “conexão sem lacunas

²¹² G. B. II, p. 409.

²¹³ E. M. L. p. 52.

²¹⁴ G. S. III, p.87.

²¹⁵ *O*, p. 29; G. S. I, p. 229.

²¹⁶ G. S. I, p. 212. (Grifo nosso).

(*lückloser*) da dedução científica”, visto que a dedução é uma “projeção em um contínuo pseudo-lógico” – que teve também em Croce um crítico pertinaz em suas reflexões sobre o conceito dedutivo de gênero. Para Benjamin, o pensamento filosófico não se caracterizaria pela cadeia ininterrupta das deduções e sim pela “descrição do mundo das ideias”, que, como a respiração, atualizar-se-ia sempre com cada nova ideia tida como uma “ideia originária”, pois ela forma uma “multiplicidade irreduzível”²¹⁷.

Como uma multiplicidade “enumerada – propriamente nomeada”²¹⁸ – as ideias dão-se à contemplação de tal modo que essa descontinuidade afeta a salvação dos fenômenos. Pois, para Benjamin, estes últimos não adentram no reino das ideias “em sua existência empírica na qual se mistura com a aparência, senão que são salvas apenas em seus elementos”²¹⁹. Eles renunciam à sua falsa unidade para participarem (*teilhaben*), divididos (*aufgeteilt*), da verdade autêntica; assim, Benjamin toma tanto o “processo de divisões e aproximações”²²⁰ platônico como também a noção de participação na ideia, cara àquela doutrina antiga. No entanto, num mesmo golpe, ele recusa o completo idealismo ao demonstrar que esse processo não se faz apenas intelectualmente, no sentido platônico, mas através do auxílio dos conceitos, que, tendo um papel de mediar fenômenos e ideias, “realizam a dissolução (*Lösung*) das coisas (*Dinge*) em elementos (*Elemente*)”, pois somente a partir daí os fenômenos podem participar do “ser das ideias” (*Anteil am Sein der Ideen*), ao mesmo tempo em que, conseqüentemente, estão aptos a “apresentar as ideias”²²¹.

Diante de tal processo seria injusto pensar que Benjamin caiu demasiadamente apaixonado pelo platonismo; ao contrário, ele salva da doutrina das ideias antiga apenas os seus “elementos” básicos²²². Desde o início do *Prefácio* ele aponta para a necessidade de uma doutrina com teor “histórico”, e, já neste ponto, ele não apenas compreende a necessidade dos fenômenos para o complexo

²¹⁷ A necessidade dessa multiplicidade para a unidade da ideia – dado comum que o aproxima nosso autor de Goethe, como veremos – foi exposta em um fragmento de Benjamin G. S. VI, p. 224.

²¹⁸ G. S. I, p. 223.

²¹⁹ G. S. I, p. 213.

²²⁰ PLATÃO. *Fedro*. Trad.: Carlos Aberto Nunes. Belém: Universidade Federal do Pará, 2007, p., 266b p. 99.

²²¹ G. S. I, p. 214.

²²² Muitos autores concordam com o absurdo de pensar em Benjamin como platônico *tout court*. WITTE, Bernd. *Op. Cit.*, p. 57; SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Op. Cit.*, p. 131 e GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Op. Cit.*, p. 15, que ressalta a temporalidade nessa doutrina das ideias que está ausente em Platão.

da apresentação das ideias, mas – assim como a tarefa do comentador é necessária à do crítico – também se expressa abertamente sobre a empiria: “Enquanto a salvação dos fenômenos realiza-se mediante as ideias, a apresentação das ideias consoma-se por meio da empiria”, visto que aquelas não se apresentam por si mesmas e sim através da “ordenação de elementos coisais (*dinglicher Elemente*) no conceito”²²³. Isso já era possível entrever quando ele afirma que o teor de verdade só pode ser apreendido através da “descida” ao teor factual (*Sachgehalts*):

A relação entre a elaboração micrológica e a escala do todo, de um ponto de vista plástico e mental, demonstra que o teor de verdade (*Wahrheitsgehalt*) se deixa apreender apenas através da mais exata descida ao nível dos pormenores de um teor factual (*Sachgehalt*)²²⁴

Não é outra a necessidade que Benjamin impõe à crítica no ensaio sobre *As afinidades eletivas*. Mas, no *Prefácio* a apresentação, tarefa da crítica filosófica, “presentifica” (*vergegenwärtigt*) a ideia como configuração dos conceitos do mesmo modo que a verdade também é presentificada no “dançar” das ideias: “A verdade, presentificada no dançar (*im Reigen*) das ideias apresentadas, escapa como sempre a todos os tipos de projeções no âmbito do conhecimento”²²⁵. Por mais contraditória que pareça essa imagem, aqui a *atividade* das ideias – assim como a vida da verdade como chama que arde – é que as torna possíveis, ao mesmo tempo em que, com seus *movimentos*, elas apresentam a verdade; e como a sua pré-existência as incompatibiliza com as referencialidades do conhecimento, “a distinção entre a verdade e as conexões do conhecimento define a ideia como ser”. Esta perspectiva liga diretamente Benjamin à doutrina das ideias de Platão porque, “enquanto ser, a verdade e a ideia atingem aquele significado metafísico que lhes é atribuído no sistema platônico”²²⁶. Como tal, a ideia-verdade (ou o “poetificado”) se afasta das intempéries subjetivas, pois “as ideias são, ao invés, a sua [dos fenômenos] ordenação virtual objetiva, a sua interpretação objetiva”. A “experiência objetiva”²²⁷ conclamada no *Programa da filosofia vindoura* (1918) aqui se faz presente, nomeadamente nessa ordenação a ser alcançada; não é de outro modo também que, na teoria da linguagem, ele propunha que a tradução

²²³ G. S. I, p. 214.

²²⁴ O., p. 17. (Trad. Mod.).

²²⁵ G. S. I, p. 209.

²²⁶ G. S. I, p. 210.

²²⁷ G. S. II, p. 163.

referendasse a “objetividade da tradução” garantida por Deus ou que a nomeação adâmica fosse fundamentada numa completa superação entre sujeito e objeto. Porém, essa determinação há tempos estava madura no jovem Benjamin.

Já em 1914, Benjamin escrevia: “Essa verdade, que justamente os artistas mais sérios atribuem com tanta insistência a suas criações, deve ser entendida como a objetividade concreta (*Gegenständlichkeit*) de sua criação, como cumprimento da tarefa artística em cada obra específica”²²⁸. À época do seu pequeno ensaio *Dois poemas de Hölderlin*, onde encontramos essas palavras, o autor compreendia o “poetificado”²²⁹ (*Gedichtete*) de um poema como a esfera na qual deve-se conter a “verdade da obra poética”, posto que nele encontramos “a unidade sintética de duas ordens, a intelectual e a intuitiva”. Em outras palavras, do mesmo modo que tentava superar a dualidade entre sujeito e objeto, Benjamin admitia a existência da obra de arte como “forma interior” enquanto “ligação necessária, imanente”, o que eliminaria a separação clássica entre forma e conteúdo. Como tal o poetificado se revela como conceito limite em relação ao conceito mesmo de poema como também em relação à tarefa na qual ele, o poema, é a solução, tarefa que consiste na própria vida; resumindo, o poetificado marca a relação entre vida e poema, a despeito de que “não é a atmosfera da vida individual do artista que está na base, mas sim um conjunto de relações vitais determinado pela arte”²³⁰. Daí surge o paradoxo do poema, segundo Luiz Costa Lima: “sua unidade primordial é a vida, contudo a *passagem imediata* do sentimento da vida para o signo verbal entorpece sua textura”²³¹.

Esse modo de garantir a objetividade concreta puramente imanente à obra, afastando-a do biografismo, surge no texto de Benjamin baseado numa citação de Novalis – citação importante para o autor que também a usa em sua dissertação e no *Trauerspielbuch* –, segundo a qual a obra de arte seria um ideal *a priori*; a esse respeito, segundo Hanssen, “o poetizado [seria] inerentemente uma esfera ideal –

²²⁸ *Dois poemas de Hölderlin* E. M. L p. 14.

²²⁹ Um termo que certamente Benjamin tomou de empréstimo de Goethe, assim como vários outros conceitos importantes para o filósofo. A palavra fora usada por Goethe numa carta a Karl Friedrich Graf von Reinhard na qual o romancista reclama do fato de que o público que leu o seu *As afinidades eletivas* aceitaria antes o poetificado (*Gedichtete*) do romance do que os seus acontecimentos (*Geschehene*). Ver HANSSEN, Beatrice. “‘Dichtermut’ and ‘Blödigkeit’: Two Poems by Holderlin Interpreted by Walter Benjamin” In HANSSEN, Beatrice e BENJAMIN, Andrew (Ed) *Walter Benjamin and Romanticism*. New York: Continuum, 2007, p. 149.

²³⁰ E. M. L., p. 16.

²³¹ LIMA, Luiz Costa. *A ficção e o poema*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p.162

como expressa no termo *Aufgabe* – a ser realizada em e por cada poema”²³². Neste sentido, uma vez que, para o nosso autor, o poetificado distingue-se “não pela falta quantitativa de determinações, mas pela existência potencial (*potentielle Dasein*) daquelas determinações que estão presentes em ato (*aktuell*) no poema”, o modelo aristotélico da divisão entre *dunamis* e *energeia* parece ser aí suscitado pelo poetificado enquanto “forma particular (*besondere Gestalt*) em cada poema”. Não sendo apenas resultado da pura *poiesis*, o poetificado constitui-se também como relação apriorística que deflagra necessariamente, em cada obra particular, a verdade, determinando uma relação que surge *além* do poeta que cumpre (*Erfüllung*) objetivamente uma tarefa artística²³³, tal qual no *Sprachaufsatz* aparece a tarefa adâmica de completar a obra de nomeação divina. Essa relação estará em plena afinidade com a concepção de uma pré- e uma pós-história da obra de arte, como veremos mais tarde.

Do mesmo modo que no ensaio sobre *As afinidades eletivas* o teor de verdade precisa estar em completa ligação – “ligação necessária”, como exposto no ensaio sobre os poemas de Hölderlin – com o teor factual, no *Prefácio* a ideia, como mãe fáustica, necessita dos fenômenos para se tornar *viva*: “As ideias entram na vida (*ins Leben*) apenas quando os extremos reúnem-se em torno dela”²³⁴. As ideias se definem quando o “único e o extremo” encontram os semelhantes, daí que elas “se relacionam com as coisas como as constelações com as estrelas”, de modo que elas precisam dos fenômenos (micrológico, os elementos ou os dados factuais) para serem conhecidas em sua totalidade (“teor de verdade”), em sua imagem-mosaico, assim como na tradução a diversidade das línguas aponta para uma língua pura. No *Prefácio*, o “teor de verdade” está, por isso, indissolúvelmente ligado às ideias. Assim, na medida em que elas alcançam os fenômenos “na sua apresentação” mas “não são dadas no mundo dos fenômenos”, o seu “ser” não pode ser pensado como objeto de intuição.

²³² HANSEN, Beatrice. *Op. Cit.* 2007, p. 150.

²³³ Essa concepção de aprioridade da obra não está muito longe do motivo neoplatônico do *idios daimon* como paradigma da alma antes de ser “encarnada” tampouco da doutrina judaica da imagem celeste (*Zelem*) que determina a forma angelical preconcebida de cada pessoa. Ver AGAMBEN, Giorgio. *Op. Cit.* p. 194-5. Scholem assim nos apresenta, em seu *Von der mytischen Gestalt der Gottheit*, o que diz o *Zohar* (III 43a): “E Deus instruiu este espírito sobre tudo o que ele quis ensinar, como foi esclarecido. Então aquele espírito (a alma) desceu e junto com ele uma nova forma (*Zulma*, aramaico para *Zelem*), aquela em cuja forma (*Dijoqna*) ele existia no alto (no paraíso terrestre)”. SCHOLEM, Gershom. *Von der mytischen Gestalt der Gottheit*. Suhrkamp: Frankfurt am Main, 1962, p. 262.

²³⁴ G. S. I, p. 215.

O “ser dado” da verdade (*Gegebensein der Wahrheit*) deve ter a mesma forma do da ideia porque “a verdade é um ser sem intenções formado a partir das ideias”. De modo que, sendo o ser da verdade distinto do ser das coisas, para saber como as ideias se dão é preciso recorrer ao “poder que cunha o ser [da] empiria” (*prägende Gewalt*): “O ser destituído de toda fenomenalidade, o único a qual pertence esse poder, é o ser do nome”. Neste sentido, é ele que determina a forma de se dar (*Gegebenheit*) das ideias mas, previne Benjamin, “não são dadas tanto em uma língua original como em uma percepção original (*Urvernehmen*.) na qual as palavras possuem a nobreza nomeadora não extraviada pelo significado que conhece (*erkennende Bedeutung*)”²³⁵. Por isso, para Menninghaus, as ideias nada mais são do que as configurações dos fenômenos, ou seja, “uma ordenação de elementos linguísticos que não se abre para as ‘comunicações dirigidas para o exterior’”²³⁶. Mas, na verdade, Benjamin aí soube articular todo o fundamento do seu *Sprachaufsatz*. Por um lado, ele permanece em sua crítica ferrenha ao caráter meramente cognitivo que as palavras da língua dos homens possuem, ao mesmo tempo em que também sustenta o vazio da experiência que apenas “significa”, recorrendo a uma externalidade pouco nobre, ao contrário do saber totalizante e “imersivo” do nome adâmico; por outro, a noção de uma percepção original também põe uma dose de empiria nessa doutrina, na medida em que nosso autor confirma a necessidade dos fenômenos, embora o que valha seja a sua essência.

Por isso, não poderia ser outra a definição das ideias senão como “algo linguístico” (*ein Sprachliches*), ou seja, “no ser da palavra, aquele momento em que esta última é símbolo”. A noção de símbolo do *Sprachaufsatz* surge aqui novamente; ao contrário de um conhecimento que se dirige *inteiramente* para fora, para a empiria, Benjamin recorre ao lado interno, ou seja, ao simbólico “mais ou menos oculto” das palavras para que, nelas, sejam apresentadas o ser da verdade. Eis o objetivo do filósofo, “reinsere, através da apresentação em seu primado, o caráter simbólico das palavras, no qual a ideia alcança sua própria evidência, que é o contrário de toda a comunicação dirigida para fora (*nach außen gerichteten Mitteilung*)”²³⁷. Essa evidência precisa da percepção para encontrar uma *correspondência* entre as estrelas das constelações que formam a ideia, ou seja:

²³⁵ G. S. I, p. 216.

²³⁶ MENNINGHAUS, *Op. Cit.* p. 84.

²³⁷ G. S. I 216-217; precisamente os mesmos termos usados no *Sprachaufsatz*.

aquilo que é *micro-origem-singularidade* (os dados do real como fala Benjamin no ensaio de 1922) se completa com o *macro-fim-totalidade* (teor de verdade) e vice versa, eis as duas faces que constituem a “ideia de linguagem”²³⁸ e, como veremos, a *ideia de origem*.

Neste sentido, Benjamin propõe a anamnese platônica – e não o processo dedutivo ou tampouco o indutivo – como a forma de “rememoração que se volta para a percepção original”; porém, ali onde a semelhança e a percepção se encontram, não basta a sua simples leitura, é preciso que as palavras retomem o poder de nomeação, pois os nomes são, segundo Gagnebin, como que “guardiões” daquela memória²³⁹. Por isso, essa atitude filosófica de nomeação e reintegração do simbólico deve ser reivindicada na figura de Adão, que, como pai dos homens, também é, no lugar de Platão, “o pai da filosofia”.

Enquanto no *Prefácio* a apresentação das ideias dá-se através da empiria e da nomeação, no seu *As Afinidades eletivas de Goethe*, como vimos, a verdade só poderá ser alcançada mediante um primeiro passo que se baseia na apreensão dos dados materiais dispostos na obra de arte, o teor de verdade, que “só se entrega à contemplação filosófica – mais propriamente à experiência filosófica”²⁴⁰. A experiência visada por Benjamin não é qualquer “experiência inferior”, como ele havia argumentado em seu famoso escrito contra Kant, *Sobre a filosofia vindoura (Über das Program der kommenden Philosophie)*. Neste texto, o autor afirma que a concepção de experiência verdadeira está atrelada à religião, portanto, oposta àquela kantiana, característica de uma época empobrecedora e vazia, superficial e sem Deus (*Gottlosigkeit*)²⁴¹. Para Benjamin, o erro de Kant foi validar apenas um dos dois problemas básicos da epistemologia, a saber, a questão da certeza de um conhecimento que deve ser durável (*bleibende ist*) e o problema da “dignidade da experiência que foi efêmera (*vergänglich war*)”²⁴². A dificuldade de Kant em aderir o criticismo a uma “filosofia verdadeira de consciência temporal e eterna” está no fato de que a realidade na qual ele queria basear seu conhecimento “é uma realidade

²³⁸ AGAMBEN, Giorgio *Op. Cit.*, 2015, p. 36; Segundo Scholem, no seu *O nome de Deus e a teoria da linguagem cabalística*, na tradição cabalística, “o micro e o macrocosmo referem-se claramente um ao outro em sua essência linguística, e todas as esferas da Criação respiram o mesmo espírito linguístico (*Spracheist*), que na língua sagrada se conformou na expressão mais concebível para nós”. SCHOLEM, Gershom. *Op. cit.* p. 26

²³⁹ GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Op. Cit.*, p. 13.

²⁴⁰ E. S. G., p. 16.

²⁴¹ *Über das Program der kommenden Philosophie* G. S. VI, p. 36.

²⁴² G. S. II, p. 158.

inferior, talvez de grau mais baixo”²⁴³. Pois ele tomou os princípios da experiência exclusivamente do campo das ciências, principalmente a física matemática, gerando, através da exacerbação do mundo empírico, uma “temporalidade singular” vazia e despojada, cuja experiência não era “idêntica” aos objetos daquelas ciências. O que resultaria desta posição mecanicista seria a representação da unilateralidade de uma experiência “nua, primitiva e evidente” que Kant, “como homem que de algum modo compartilha o horizonte de seu tempo”, postulava apenas como experiência “dada”, ou seja, “possível”²⁴⁴. Como se vê, Benjamin atenta em demasia ao contexto histórico, ou o teor factual, no qual surgiu o criticismo, tanto que ele taxa esse tipo de experiência como uma visão de mundo (*Weltanschauung*) específica – a do Iluminismo. No fragmento *Über die Wahrnehmung*, os termos são mais incisivos ao demonstrarem que a experiência anterior a Kant era superior porque “próxima de Deus e era divina”, mas “o Iluminismo despojou esta plenitude”; não havia mais interesse pela necessidade do mundo, os filósofos se dispunham a considerar apenas sua contingência (*Zufälligkeit*)²⁴⁵.

Não à toa que no ensaio sobre *As afinidades eletivas* o filósofo também avança neste sentido. Pois a experiência filosófica aí não se distancia da relação com o divino. Segundo Sigrid Weigel, é estranho que boa parte da recepção desse texto benjaminiano tenha focalizado diversos outros motivos aí apresentados, tais como a apreensão que o autor faz da personagem Otilie como uma alegoria da aparência ou, por outro lado, o debate sobre o conceito de “sem-expressão”; os comentadores de Benjamin esquecem, no entanto, o traço crucial que o autor coloca na relação entre o teor de verdade e o teor factual com o divino²⁴⁶. Assim, nosso autor escreve, em uma passagem rápida, que o

teor do fato não pode ser derivado nem da percepção de sua constituição, nem mediante a exploração de sua determinação, e nem mesmo a partir da intuição do conteúdo; mas antes só é apreensível na experiência filosófica de seu cunho divino

²⁴³ G. S. II, p. 158.

²⁴⁴ G. S. II, p. 158.

²⁴⁵ G. S. VI, p. 37.

²⁴⁶ WEIGEL, Sigrid. *Walter Benjamin: Images, the Creaturely, and the Holy*. Trad. Chadwick T. Smith. Stanford: Stanford University Press, 2013, p. 87. Uma versão condensada dessa análise pode ser encontrada em WEIGEL, Sigrid. "The Art Work as Breach of a Beyond: On the Dialectic of a Divine and Human Order in Walter Benjamin's 'Goethe's Elective Affinities.'" In HANSEN, Beatrice e BENJAMIN, Andrew (Ed) *Walter Benjamin and Romanticism*. New York: Continuum, 2007, 196-206.

(*göttlichen Prägung*), só é evidente para a venturosa contemplação do nome divino (*göttlichen Namens*)²⁴⁷.

Essa imagem do cunho ou do selo divino é cara ao autor²⁴⁸, pois perpassa todo o ensaio, como veremos mais adiante, nas noções de aparência, véu e beleza. Porém, aqui Benjamin não foge de articular a não intencionalidade da verdade, que tem apenas no nome sua morada diletta, com sua teoria da crítica de arte. No *Prefácio* o autor afirmaria que o nome detém esse poder de imprimir o ser da empiria, mas aqui, retomando o texto sobre Kant, a distinção do nome divino contém a experiência da verdade da filosofia e, por extensão, da crítica, que deve beber na fonte que emerge no teor factual. Essa relação se torna evidente na medida em que, como lemos no ensaio de 1922, o “teor factual das coisas em vigor coincide por fim com a percepção de seu teor de verdade. O teor de verdade revela-se como sendo aquele do teor factual”²⁴⁹. Mesmo que acabem se dissociando por conta do efeito do tempo, ambos, no entanto, como criação e evidência da experiência divina, devem fazer parte de uma *correspondência* que só se torna manifesta no âmbito da linguagem, que se estabelece como aquela “forma interior” a qual Benjamin remetia o poetificado do poema hölderliano.

Se, segundo Menninghaus, o nome, no *Sprachaufsatz*, pode ser compreendido como a ‘expressão’ de uma ‘essência espiritual’ da linguagem²⁵⁰, essa essência que ali está incluída *na* língua mesma se mostra aqui como a verdade divina no seu nome. No trabalho de 1916 Benjamin escreve que “o nome é aquilo *através* do qual nada mais se comunica, e *em* que a própria língua se comunica a si mesma, e de modo absoluto. No nome, a essência espiritual que se comunica é *a* língua”²⁵¹. Daí surge a questão: Qual a relação entre o nome e o par teor de verdade e teor factual? Na medida em que o nome é a totalidade intensiva da linguagem, a sua relação com uma teoria da crítica, que se funda em premissas teológicas, implica a totalidade da apreensão que unifica os problemas apresentados pela expressão objetiva de uma obra e o que ela tem de verdadeiro, seu núcleo mais íntimo e

²⁴⁷ E. S. G. p. 17; G. S., p. 128 (Trad. Mod.).

²⁴⁸ Para Hanssen, a imagem do selo divino serve como figura “na qual a concepção neoplatônica de forma como “impressão” surge junto à tradução bíblica dos selos da criação”. HANSSEN, Beatrice. *Op. Cit.* p. 88.

²⁴⁹ E. S. G., p. 17.

²⁵⁰ MENNINGHAUS, Winfried. *Op. Cit.* p. 12.

²⁵¹ E. M. L. p. 56.

essencial²⁵². Com base nessa experiência divina suportada pelo nome, que inclui a essência espiritual *na* essência linguística, poderíamos supor que a crítica almejada por Benjamin se baseia nessa mesma relação imanente que apreende o teor verdade *no* teor factual e não através dele, uma vez que a verdade não é intencional. No *Prefácio*, o autor admitiria que a contemplação filosófica é adâmica porque “na nomeação (*im Bennenen*) as ideias se dão sem intenção”; no ato de nomear elas se renovam para reconstruir a “percepção original das palavras”²⁵³. A crítica teria, do mesmo modo, uma expressa afinidade com a nomeação adâmica na medida em que ela *revela* a verdade (o enigma) – “verdade é a morte da intenção”²⁵⁴, como ele escreve no prefácio – da obra de arte *nos* dados empíricos nela apresentados, na sua *essência* e não, como veremos, na aparência.

Por isso, no ensaio sobre *As afinidades eletivas*, a certa altura, Benjamin escreve: “A verdade é descoberta na essência da linguagem”²⁵⁵. Novamente aqui testemunhamos a interligação com a teoria da linguagem com o método de apreensão da verdade da obra de arte, de tal modo que a experiência nomeadora divina pura, digamos, como a língua pura, guarda uma imanência própria, um ser da verdade no ser da linguagem. Do mesmo modo que a língua decaída guarda inoculada o símbolo das assinaturas divinas, a obra de arte oculta o teor de verdade a ser nomeado pelo crítico. Daí que, no final do *Programa da filosofia vindoura*, numa definição de filosofia, Benjamin declara: “A filosofia é a experiência absoluta deduzida num contexto sistemático e simbólico como linguagem”²⁵⁶. Por seu lado, a crítica também se encontra com o simbólico na medida em que, como lemos no ensaio de 1922, “o simbólico... é aquilo em cujo âmbito surge a união indissolúvel e necessária de um teor de verdade com um teor factual”²⁵⁷. Benjamin encontra, assim, no romance goetheano uma floresta de símbolos e motivos através dos quais ele faz a obra falar a sua verdade; cada evento é um fragmento do todo, um *resíduo* que remete ao nome divino, não por acaso na figura da esperança no fim do romance. No *Prefácio* ele compara tais fragmentos do real a um mosaico: o todo e

²⁵² Essa unificação dar-se-á apenas mediante a parceria entre crítica e filosofia, que encontram no “ideal do problema” de uma obra (a verdade) a sua afinidade. Isso será visto mais adiante.

²⁵³ G. S. I, p. 217.

²⁵⁴ O. p. 24.

²⁵⁵ E. S. G. p. 116.

²⁵⁶ G. S. VI, p. 37.

²⁵⁷ E. S. G. p. 52. No fragmento *Über die Wahnnehmung*, retomando a citação: “na visão da filosofia, a experiência absoluta é linguagem”, “entendida como conceito sistemático-simbólico” G. S. VI, p. 38.

a elaboração micrológica dos “pormenores” se correspondem intimamente da mesma forma que o “teor de verdade se deixa compreender no mergulho mais exato nos pormenores (*Einzelheiten*) de um teor factual”²⁵⁸. A crítica e o mosaico reúnem o modelo e a imagem da obra: suas intermitências e pormenores podem revelar a verdade, pois o fragmento (teor material) é o *resíduo* do todo (teor de verdade).

A leitura do *Prefácio* ainda nos permite afirmar que, assim como Benjamin reservou à linguagem a noção de expressão, para ele a filosofia deverá girar em torno da *apresentação* ou *exposição* (*Darstellung*) da verdade; com a teoria da linguagem, essa apresentação deverá ser imediata, afastada de um “guia mediador do conhecimento” (*vermittelnde Anleitung zum Erkennen*)²⁵⁹; já no *Sprachaufsatz* trata-se da imediatidade própria da expressão enquanto Revelação. Ou seja, a verdade, na filosofia e na “sua irmã”, a crítica, é a Revelação na linguagem. Daí que o elemento teológico e divino, e toda a correspondência exegética que Benjamin elaborou no *Sprachaufsatz*, ainda ressoa no ensaio sobre *As afinidades eletivas* com suas discussões sobre culpa, salvação e esperança, como veremos mais adiante. Por isso que, com esse exercício da crítica, lugar onde a verdade da obra está em *movimento*, Benjamin aproxima essa concepção com a da linguagem exposta no *Sprachaufsatz*. Crítica e linguagem estão em dialética constante, enquanto formas profanas de criação, sendo que ambas são reflexo da atividade originária de Deus; por um lado, a língua, mesmo a decaída, é uma repetição pobre, mas nem por isso menos simbólica da nomeação divina e, por outro, todo ato crítico constitui um movimento semelhante, que se aporta na indicação do nome divino. Ambos revelam a verdade, ou na obra ou no nome; não à toa, também aludem à teologia, “sem a qual não se pode pensar a verdade”²⁶⁰, segundo escrito no *Prefácio*. É, portanto, patente a afinidade dessa concepção de verdade com a de Revelação no *Sprachaufsatz*, fazendo-nos concluir que esta última é expressão daquela.

Mas, na medida em que, como escreve Benjamin no ensaio sobre as *Afinidades eletivas*, “somente o teor factual da vida está evidente, e o seu teor de verdade, oculto”²⁶¹, este último não mantém uma relação interna à consciência, ela não é senão uma imanência do ser das coisas: “não existe a verdade sobre um objeto

²⁵⁸ G. S. I, p. 208.

²⁵⁹ G. S. I, p. 207.

²⁶⁰ G. S. I, p. 208.

²⁶¹ E. S. G., p. 64.

mas sim dentro dele”, como podemos ler em um fragmento²⁶². Essa concepção imanente da obra de arte marca profundamente as preparações metodológicas expostas por Benjamin no início do ensaio de 1922, visto que, para ele, “as obras que se revelam duradouras são justamente aquelas cuja verdade está profundamente incrustada em seu teor factual”²⁶³. Existe algo, porém, que difere a obra de arte da língua que se apresentava *imediatamente*. Como produto de uma época após a decadência da linguagem pura, a obra de arte se inclui, assim, naquilo que Benjamin chamou, no *Sprachaufsatz*, de simbólico da linguagem: “a linguagem nunca é somente comunicação do comunicável, mas é, ao mesmo tempo, símbolo do não comunicável”²⁶⁴, ela esconde algo que a remete à língua pura cabalística e, por conseguinte, à verdade. Deste modo, ela não é imediata para aquele que a observa ou a lê ou mesmo para o crítico, mas é o lugar privilegiado onde pode se dar a conhecer. Apesar disso, o movimento da verdade é duplo. Pois, como expressa Benjamin no *Prefácio*, “no ser da verdade a unidade é determinação totalmente imediata (*unvermittelt*) e direta (*direkte*)”²⁶⁵. Desse modo, ela é apresentação de si mesma, constituindo uma “forma dada com ela mesma” (*als Form mit ihr gegeben*). Ou seja, *em si, na obra*, ela já é dada, só lhe resta ser apreendida pelo crítico que, mediante o trabalho minucioso do comentário, adentra o que há de mais íntimo na exposição artística, encontrando assim a unidade da verdade.

Essa unidade da verdade é profundamente necessária para Benjamin. Pois, numa das passagens mais complexas do ensaio sobre *As afinidades eletivas*²⁶⁶, a discussão sobre a possibilidade de apreensão dessa verdade é problematizada através da ideia de como o sistema filosófico deve se ocupar de uma obra de arte. Essa passagem pode ser considerada uma segunda teoria da abordagem da crítica, sendo a primeira, naturalmente, a que diferencia propriamente teor de verdade/crítica e teor factual/comentário. Como sempre, o autor usa uma imagem: se quiséssemos conhecer alguém *belo porém fechado* (*geschlossen*) não começaríamos por querer invadir sua intimidade mas antes, pelo contrário, tentar

²⁶² *Zu(m thema) Einzelwissenschaft und Philosophie* G. S. VI 50.

²⁶³ E. S. G., p. 12.

²⁶⁴ E. M. L., p. 72. Segundo um fragmento de Benjamin: “As conformações linguísticas, assim também a palavra, comunicam uma comunicabilidade (*Mittelbarkeit*) e simbolizam uma não-mediatibilidade. Uma palavra também não comunica a coisa que ela aparentemente designa e sim aquilo que ela significa na verdade (*in Wahrheit*)”. G. S. VI, p. 15.

²⁶⁵ G. S. I, p. 210.

²⁶⁶ Benjamin assume mais tarde que essa passagem do ensaio está repleta de obscuridades que ele não conseguiu resolver num espaço tão pequeno. Cf. STEINER, Uwe. *Op. Cit.*, p. 61.

saber se essa pessoa “tem irmãos e se o modo de ser deles explica porventura em alguns aspectos o caráter enigmático (*Rätselhafte*) do desconhecido”²⁶⁷. É deste modo a crítica deve abordar a obra de arte: através do parente mais próximo desta, a filosofia. Essa determinação aponta para o fato de que somente a experiência filosófica poderia resolver o problema que diz respeito à própria constituição da crítica de arte, pois é justamente naqueles irmãos que aparecem aquilo que o autor chama de “ideal do problema” da crítica. Daí que está em jogo a possibilidade de sistematização da filosofia. No entanto, apesar de que nas páginas finais da tese sobre os românticos Benjamin tenha exigido um “pensamento sistemático” que pudesse servir para a filosofia da arte, aqui ele encara essa perspectiva ceticamente: “A totalidade da filosofia, o seu sistema, é de um poderio superior ao que pode exigir a quinta-essência de todos os seus problemas, uma vez que a unidade na solução de todos eles não pode ser indagada”, ou seja, nenhuma questão pode abarcar a unidade da filosofia²⁶⁸.

Assim, segundo David Ferris, o argumento de Benjamin se baseia na ênfase da “impossibilidade lógica da unidade sendo constituída pela pluralidade”²⁶⁹. O ideal do problema se estabelece pelo fato de que existe um erro na própria proposição das questões. No entanto, a despeito da indagabilidade do sistema, a obra de arte seria uma configuração que teria “a mais profunda afinidade (*Affinität*) com o ideal do problema”²⁷⁰. Isto quer dizer exatamente que, devido ao parentesco (agora nomeado por *Verwandtschaft*) que a obra de arte mantém com aquele ideal, ela pode se aproximar da filosofia.

Não é coincidência que Benjamin use o termo chave do romance *Afinidades eletivas* para retratar essa relação promíscua entre filosofia e obra de arte, constituindo uma “circularidade”, segundo Ferris²⁷¹, que se inicia da arte para seus “irmãos”, daí seguindo até o ideal do problema e depois voltando em direção à obra de arte. O que está em jogo aqui não é, então, a multiplicidade dos problemas nos quais o ideal do problema deveria aparecer mas sim a “multiplicidade das obras de arte”; pois o ideal do problema está “enterrado” (*vergraben*) nestas últimas e são elas que põem em *movimento* aquela circularidade a partir da verdade extraída pela

²⁶⁷ E. S. G., p. 82.

²⁶⁸ Idem, p. 80.

²⁶⁹ FERRIS, David. *Op. Cit.* p. 190.

²⁷⁰ E. S. G., p. 80.

²⁷¹ FERRIS, David. *Op. Cit.* p. 192.

crítica. Esta última induz o ideal do problema a se manifestar na obra de arte, em suas configurações sensíveis, pois “o que a crítica demonstra por fim na obra de arte é a possibilidade virtual de formular (*virtuelle Formulierbarkeit*) o seu teor de verdade como sendo o mais elevado problema filosófico”²⁷².

O teor de verdade se apresenta por aí também em íntima afinidade com o problema da filosofia; a arte estabelece “formulabilidade” do teor de verdade, põe-no em comum acordo com aquele ideal distinto da filosofia. Se é vedada a possibilidade da filosofia apresentar sistematicamente aquele ideal, cabe à crítica tal tarefa, visto que ela lida com os tipos de configurações nos quais o teor de verdade se encontra ocultado. Seria exatamente a unidade inquebrantável da verdade que elevaria a obra de arte a uma posição confortável diante da pulverização dos problemas infinitos da filosofia. Daí que “a possibilidade de formulação diz simplesmente que a verdade numa obra poderia reconhecer-se não como indagável, mas sim como exigida”, o que leva a compreender que “em cada obra de arte verdadeira pode ser encontrada uma manifestação do ideal do problema”²⁷³.

Essa concepção de uma multiplicidade de obras nas quais se encontram inoculadas o ideal do problema pode ser relacionada com a perspectiva benjaminiana da pluralidade das línguas nacionais que apontam objetivamente em direção a uma língua pura. Segundo Uwe Steiner, somente através dessa analogia a afinidade entre filosofia e obra de arte se torna aparente: “A lei que Benjamin conclama, de acordo com a qual o ‘ideal pode se apresentar unicamente em uma multiplicidade’ é, em última análise, implicitamente prefigurada no seu conceito medial de linguagem”²⁷⁴. O fundamento da linguagem na teoria da crítica de arte de Benjamin também se torna evidente nessa “segunda” perspectiva filosófica da abordagem das obras de arte, de modo que agora estas últimas são vistas também de modo geral – como a linguagem em geral –, ou seja, elas participariam de um *medium* no qual cada obra singular contribuiria com seu ideal do problema que, por fim, deveria ser “extraído” pela crítica. Esse esquema lembra a “gradação de todo ser espiritual” da linguagem relatada no *Sprachaufsatz*; por ela as diferentes línguas

²⁷² E. S. G., p. 81.

²⁷³ Idem, p. 81.

²⁷⁴ No conceito de um ideal que une as multiplicidades das questões Steiner também vê a unificação das teorias românticas e goetheanas da arte, da imanência e da multiplicidade. STEINER, Uwe. *Op. Cit.* p. 62.

são consideradas como diferenças entre “meios que se diferenciam, por assim dizer, por sua densidade”²⁷⁵. Por isso, esses graus de essência levam, por fim, ao conceito de Revelação na medida em que a relação entre o inexprimível e o expresso, típico das filosofias da linguagem, alcança o inexpresso como a última essência espiritual: é ele, o inexprimível que “é convocado no nome e se diz como revelação”²⁷⁶, ou seja, no nome divino, segundo o Benjamin do ensaio de 1922.

A linguagem é o lugar da verdade. A obra de arte tem sua verdade. Logo, ela é linguagem²⁷⁷. O teor de verdade aponta, portanto, para a revelação e para a linguagem através de diversos motivos, os quais serão abordados por Benjamin ao longo do ensaio sobre *As afinidades eletivas* de Goethe. Com efeito, para Helmut Hühn e Jan Urbich, o fundamento da verdade da linguagem é aquilo que o filósofo procura descobrir na sua crítica ao livro goetheano. Segundo os autores, Benjamin se baseia na diferença estabelecida no *Sprachaufsatz* entre o “na língua” e o “através da língua”, entre o nome e a comunicação instrumentalista, e a projeta na distinção de uma apresentação estética e não-estética. A própria relação teológica da linguagem também permanece nessa teoria da crítica quando, no ensaio de 1922, Benjamin afirma a natureza do mítico como o mundo não redimido vazio de verdade.²⁷⁸ Se é certo que ele diferencia a verdade não intencional do nome do caráter instrumental, de transporte de algo exterior, da linguagem dos homens, também é correto que essas relações se correspondem com a distinção entre teor de verdade e teor factual, como vimos acima, contribuindo para que sua análise do *As afinidades eletivas* fosse a aplicação dessas premissas no campo da teoria da arte, tentando demonstrar, portanto, a obra de arte como espaço do acontecer da verdade²⁷⁹.

Se, diante de nossa argumentação, podemos afirmar que, no que tange a uma configuração clássica, a obra de arte comunica a verdade enquanto portadora de símbolos (e como veremos, de beleza), o que “diz”, então, o romance de Goethe? Se a crítica deve revelar a verdade (ou extrair o ideal do problema) e se esta só tem

²⁷⁵ E. M. L., p. 58.

²⁷⁶ Idem, p. 59.

²⁷⁷ Como nota Benjamin em um fragmento, o comunicacional na língua é arte. Cf G. S. VI, p. 129.

²⁷⁸ HÜHN, Helmut e URBICH, Jan. “Einleitung: Benjamins *Wahlverwandtschaften*-Essay” In HÜHN, Helmut, URBICH, Jan e STEINER, Uwe. *Benjamins Wahlverwandtschaften: Zur Kritik einer programmatischen Interpretation*. Suhrkamp: Frankfurt am Main, 2015, p. 18.

²⁷⁹ Idem, p. 19.

sua morada na linguagem, o crítico deve adentrar na linguagem da obra. Dessa forma, qual é a linguagem do *As afinidades eletivas*? Qual é o seu teor de verdade?

3.2.

A linguagem de *As afinidades eletivas*

3.2.1.

O mito

As afinidades eletivas de Goethe é um romance exemplar sobre a linguagem na condição do homem após a “queda”. O mundo dos personagens retratados no romance demonstra o domínio total da sedução da natureza demoníaca e mítica, do ambiente telúrico que rebaixa suas figuras a meros brinquedos do destino. Ele apresenta, de modo geral, um modelo cosmológico no qual Benjamin apresenta a crença de que, segundo Hanssen, “o mundo fora estratificado de acordo com as esferas conceitual e existencial, cujas conexões deveriam ser reveladas pela teologia”²⁸⁰. Assim a sua interpretação, cujo hermetismo e ousadia os seus comentadores ainda põem em questão²⁸¹, teria como fim não apenas a mera análise do romance mas também a demonstração de como a criação artística permanece intimamente ligada à criação divina e, como tal, ao mundo da teoria filosófica da linguagem apresentado no *Sprachaufsatz*.

Os comentaristas de Benjamin ocasionalmente apontam o fato de que, à época da escrita do ensaio, ele teria motivos pessoais para discorrer sobre certos assuntos, nominalmente sobre o casamento²⁸². Certamente o foco inicial do qual parte quase todas as premissas reveladas pela leitura benjaminiana se baseia na ideia de que o casamento seria um importante teor factual que impregna toda a trama e através do qual se desenrolam os eventos relatados no romance²⁸³. E para confirmar sua tese de que o teor factual só se torna mais *vívido* ao longo do tempo, Benjamin elabora uma reflexão crítica sobre o conceito de casamento predominante na época, dedicando-se principalmente às definições não menos profundas do que se entendia sobre essa instituição. Nesta medida, causa espanto para o autor a constatação de

²⁸⁰ HANSSSEN, Beatrice. *Op. Cit.* p. 84.

²⁸¹ HÜHN, Helmut e URBICH, Jan. *Op. Cit.* p. 9.

²⁸² Cf. STEINER, Uwe. *Op. Cit.* p. 57 e WITTE, Bernd. *Op. Cit.* p. 44.

²⁸³ Apesar de que para Benjamin o casamento “não pode, em nenhum sentido, ser o centro do romance” E. S. G., p. 103.

que os conteúdos factuais daquele tempos fossem tão “precários” ou mesmo extremos; tanto que, curiosamente, enquanto Kant punha fim à sua obra, que intentava percorrer a “floresta desfolhada do real”, Goethe iniciava, por seu lado, a procura pelas “sementes do eterno crescimento”²⁸⁴. Nem por isso os espíritos do Iluminismo alcançaram a destreza goetheana que se voltava para a “contemplação sintética dos conteúdos factuais”. Eis porque Benjamin, mesmo elogiando a determinação objetiva da definição de casamento kantiana, pende para o lado de Goethe no questionamento sobre qual dos dois conseguiu se aproximar mais do teor factual do casamento. Através desse *comentário* Benjamin deverá adentar no teor de verdade que primeiro se expõe no *As afinidades eletivas*: o mito.

Ao demonstrar as intempéries decorrentes das justificações do casamento e também do seu declínio no romance, a intenção de Goethe não era fundamentar a instituição que não deveria se basear nas leis mas antes na expressão do amor; ao contrário, os fatos narrados demonstram que o que está em jogo são “aquelas forças que dele nascem no processo de seu declínio”²⁸⁵. Nas relações que se estabelecem entre os personagens principais, Charlotte, Eduard, Otilie e o Capitão, a dialética entre o casamento, que impõe a instância jurídica sobre o livre arbítrio dos homens e mulheres – lembrando da definição monopolista a qual Kant dá para o casamento²⁸⁶ –, e o amor apaixonado, que pode se interpor no meio dessas convenções sociais, produz uma tensão que aflora o teor mítico das ações das figuras do romance. Essa tensão, no entanto, só poderá existir enquanto o casamento for atrelado aos “poderes míticos da lei”, resultando que é aí no seu próprio declínio que ele se torna um “relacionamento jurídico”²⁸⁷ porque, como vimos, o poder de julgar surge na decadência da criatura. A lei que predomina num mundo mítico à espera da Redenção não é aquela que une, cujo fundamento se apresenta no âmbito ético-teológico, mas, ao contrário, a partir do momento em que, como vimos no

²⁸⁴ E. S. G., p. 14-15.

²⁸⁵ Idem, p 21. Essa percepção que alia casamento ao mito será invocada também por Adorno e Horkheimer: “O casamento pertence à rocha primeva (*Urgestein*) do mito no fundamento da civilização. Mas sua mítica dureza e fixidez emerge do mito como o pequeno reino insular do mar infinito”. ADORNO, Theodor e HORKHEIMER, Max. *Dialektik der Aufklärung: philosophische Fragmente*. Frankfurt am Main: Fischer, 2006, p. 83.

²⁸⁶ “... a posse recíproca das propriedades sexuais (*wechselseitigen Besitz ihrer Geschlechtseigenschaften*.)” entre duas pessoas, segundo a citação de Benjamin. O texto se encontra no parágrafo 24 da seção sobre o direito matrimonial no *Fundamentação para a Metafísica dos costumes*.

²⁸⁷ E. S. G. 21.

Sprachaufsatz, a polarização entre o bem e o mal governa todos os recantos da criação, a lei que aí se estabelece é aquela que *separa*, que divide²⁸⁸.

Assim, o mito tem uma característica peculiar na polarização, ele sobrevive na estabilidade entre o bem e o mal, uma relação que o judaísmo em geral não deve aceitar²⁸⁹. Indo de encontro às interpretações dominantes na época – nomeadamente a de Gundolf, escritor ligado à escola de Stefan George²⁹⁰ e contra o qual Benjamin instaura sua polêmica crítica – que viam na apresentação dos personagens goethianos a tentativa de moralizar e santificar a natureza humana, nosso autor, segundo Bernd Witte, via justamente os pares contrários nos quais aquelas críticas se baseavam – amor e casamento, norma social e paixão, sensualidade e moralidade – como fazendo parte de uma única esfera: a do mito²⁹¹. Pois, o mito opera exatamente a partir dessas relações dicotômicas que se espalham ao longo do romance semeando *ambiguidades*.

Neste caso, tentando dar um passo maior do que as pernas, seria possível comparar essa concepção de uma teoria geral da significação mítica com a antropologia estruturalista que também, a seu modo, estabelece uma lógica estrutural de oposições. É a partir da fonologia e da concepção saussureana do valor de oposição na relação entre os signos que podemos situar a revolução estrutural que Lévi-Strauss introduziu para pensar a etnologia. É no esquema de oposições

²⁸⁸ Ver a subseção supra “O tagarela e o significado”.

²⁸⁹ Segundo Vilém Flusser, a relação entre esses polos é o que diferencia tradições fundantes do Ocidente como a grega e a judaica, por exemplo, no âmbito da justiça: “a justiça, por exemplo, para os gregos [*diké*] significa o equilíbrio entre extremos; para os judeus a justiça [*tsedaká*] é a vitória do Bem sobre o Mal... A verdade para os gregos [*aletheia*] é o revelar objetivo do Ser, e para os judeus a verdade [*emet*] é a revelação (*Enthüllung*) intersubjetiva do eterno”. FLUSSER, Vilém. *Juden sein: Essays, Briefe, Fiktionen*. Herausgegeben von Stefan Bollmann und Edith Flusser. Mit einem Nachwort von David Flusser. Mannheim: Bollman Verlag, p. 68.

²⁹⁰ Numa carta datada de 25 de março de 1924 dirigida a Scholem Benjamin confessa: “com relação ao efeito publicitário [do ensaio] este é o lugar certo para meu ataque à ideologia da escola de George...” G. B. II 435. A ideologia a qual refere Benjamin, aquela que leva em consideração a vida do artista na hermenêutica de sua obra, era a representada pela *Lebensphilosophie*, que tem suas origens em Dilthey e sua psicologia compreensiva que põe peso na vivência do indivíduo; essa ideologia está consubstanciada na biografia de Goethe escrita por Gundolf em 1911, objeto da polêmica da segunda parte do ensaio de Benjamin na qual ele rebate aquele “método biográfico tradicional”. Cf. nota preparatória para o ensaio intitulada *Bemerkung über Gundolf* G. S. I, p. 826-8. Sobre a polêmica com Gundolf Ver KAISER, Gerhard R. “Die ‘rechtskräftige Aburteilung und Exekution des Friedrich Gundolf’”. *Polemik im Wahlverwandschaften-Essay*” In HÜHN, Helmut, URBICH, Jan e STEINER, Uwe. *Benjamins Wahlverwandschaften: Zur Kritik einer programmatischen Interpretation*. Suhrkamp: Frankfurt am Main, 2015, p. 294-319; sobre a *Lebensphilosophie*: SCHNÄDELBACH, Herbert. *Philosophie in Deutschland 1831–1933*. Suhrkamp: Frankfurt am Main, 1983, p. 172-193.

²⁹¹ Assim Marcel Detienne nos fala de uma das principais características da lógica do mito: “no pensamento mítico, os opostos são complementares”. DETIENNE, Marcel. *The masters of truth in Archaic Greece*. Trad. Janet Lloyd. Cambridge, MIT Press 1996, p. 86-7.

binárias ou de feixes de oposições que Lévi-Strauss divide os “termos” das narrativas míticas. O resultado é sempre uma relação ou relações *simetricamente inversas*, seja no sistema do avunculado, nas organizações espaciais das tribos, nos sistemas de celebração da morte e do nascimento, nas classificações totêmicas, nos nomes próprios, nas pinturas corporais, nas denominações de animais e plantas, no mito de Édipo etc. Ocorre sempre uma estrutura de oposição simples embora com inversão das cargas semânticas. De modo que assim Lévi-Strauss define a função de todo sistema estruturado, seja o “totêmico”: “ele é sobretudo um meio (ou uma esperança) de transcender sua oposição”²⁹²; seja o do mito: “(...) o objetivo do mito é, de fato, fornecer um modelo lógico para resolver uma contradição”²⁹³.

Porém, seria impossível aproximar mais o conceito de mito em Benjamin com o estruturalista visto que, de acordo com Menninghaus, Benjamin criticou todas as definições de mito da época posto que as considerava como indiferentes à filosofia da história²⁹⁴. Daí que sua concepção de mito se diferencia daquela que surgiria décadas mais tarde, visto que, como se lê no clássico artigo *História e etnologia*, de 1949, Lévi-Strauss apostava na natureza inconsciente dos fenômenos culturais e é nela que se baseava a diferença entre história e etnologia: “A história organiza seus dados em relação às expressões conscientes, e a etnologia, em relação às condições inconscientes da vida social”²⁹⁵. Dessa forma, quanto mais a etnologia se aproxima de uma perspectiva espaço-estrutural mais a história se desassocia de suas demandas²⁹⁶. Portanto, há uma separação visível entre as duas concepções (benjaminiana e estruturalista) de mito.

Nem por isso, podemos deixar de sublinhar, no romance, essas polarizações que se encontram na própria ideia química de afinidade eletiva. O romance se inicia com a apresentação de Charlotte e Eduard finalmente casados depois de passarem anos separados em razão dos seus respectivos matrimônios anteriores. Eles se isolam do mundo social ao se instalarem numa fazenda que deverá passar por diversas mudanças a fim de alocarem esses novos habitantes que, mesmo fugindo

²⁹² LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. Trad.: Tânia Pellegrini. Campinas: Papyrus, 2012, p. 108.

²⁹³ LÉVI-STRAUSS, Claude. “A estrutura do mito” In *Antropologia estrutural*. Trad.: Beatriz Perrone-Moisés São Paulo: Cosac & Naify, 2008, p. 247.

²⁹⁴ MENNINGHAUS, Winfried. *Op. Cit.* p. 530.

²⁹⁵ LÉVI-STRAUSS, Claude “História e etnologia” In *Antropologia estrutural*. Trad.: Beatriz Perrone-Moisés São Paulo: Cosac & Naify, 2008, p. 32.

²⁹⁶ Cf a crítica de Luiz Costa Lima: “Estruturalismo e crítica literária” In LIMA, Luiz Costa (org.) *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975.

do mundo exterior, ainda assim passam a “sociabilizar” ou “culturalizar” o local. Disso resultam vários episódios que, para Benjamin, remetem à mediação com a natureza: a intervenção no cemitério local, a relação com a lagoa, a água, a terra, o moinho como “símbolo do mundo subterrâneo”. Entretanto, o isolamento deverá ser quebrado devido à notícia da chegada do amigo de Eduard, o Capitão, que será acompanhada posteriormente pela estadia da sobrinha de Charlotte, Otilie. Antes da chegada desta última os amigos “brincam” com o destino ao discutirem justamente a teoria das afinidades eletivas. Segundo diz o Capitão:

Imaginem um A intimamente ligado a um B e incapaz de se separar dele, nem pela força; suponham um C que esteja na mesma situação com um D; coloquem então os dois pares em contato; A atirar-se-á para D e C para B, sem que se possa afirmar quem abandonou quem e se uniu a outro²⁹⁷.

Assim, para Benjamin, “desde o início as personagens estão sob o encantamento das afinidades eletivas”²⁹⁸. Esses diversos polos de atração surgem então mediados pelas leis da natureza que avançam para os personagens não como perigo mas como algo no mínimo provável enquanto a natureza vai engolindo-os. Charlotte refuta a tese do Capitão e ainda mais a “alegoria”, segundo Eduard, que transforma esses elementos neles próprios, especulando possíveis combinações entre os casais; curiosamente é nesse momento que ela decide trazer sua sobrinha. As premonições de fato acontecem, Charlotte e Capitão se aproximam intimamente e Eduard cai apaixonado por Otilie. O poder de arbitrar suas decisões parece ter sido neutralizado e se, concretamente, todos os recantos naturais estavam

²⁹⁷ GOETHE, J. W. *As Afinidades Eletivas*. Trad. Erlon José Paschoal. São Paulo: Nova Alexandria, 2008, p. 47.

²⁹⁸ E. S. G., p. 26. Essa percepção corrobora a afirmação de Benjamin segundo a qual a vida de Goethe não estava ausente de teor mítico, o que parece contradizer suas próprias críticas à interpretação de Gundolf que impunha a figura do romancista como a do herói mítico. Cf. STEINER, Uwe. *Op. Cit.* p. 61. Apesar disso, Benjamin discorre: “Na grandiosa experiência fundamental dos poderes míticos, sabendo que a reconciliação com eles não pode ser obtida senão mediante a constância do sacrifício, Goethe levantou-se contra eles. Se, na maturidade, ele empreendeu a sempre renovada tentativa - uma tentativa realizada com desalento íntimo, mas com vontade férrea - de submeter-se a essas ordens míticas por toda parte onde ainda imperassem..., então essa tentativa desmoronou depois da última e mais difícil submissão a que ele se sujeitou: depois da capitulação em sua luta por mais de trinta anos contra a instituição do casamento, que lhe parecia ameaçador como um símbolo de aprisionamento mítico. E um ano após o contrato matrimonial, que se lhe impusera numa época em que sofria a pressão do destino, começou a escrever *As afinidades eletivas*, registrando assim o protesto - sempre crescente em sua obra tardia - contra aquele mundo com o qual sua idade madura havia selado um pacto. *As afinidades eletivas* constituem um ponto de virada em sua obra. Com esse romance tem início a derradeira série de suas produções, sendo que de nenhuma delas ele pôde desvencilhar-se por completo, já que até o fim continuaram pulsando vivamente dentro dele”. E. S. G., p. 69.

envolvendo o ambiente dos casais, a partir de então, o selo do telúrico e do mítico ratifica o destino dos amantes. Eles tornar-se-ão meras aparências do poder mítico que se instala como ordem natural. E como tal, tudo ali será condenado à ruína e à paulatina desapareição.

O que Benjamin demonstra em seu ensaio não é senão a convicção de que o processo de racionalização do homem europeu não se realizou sem uma fenda através da qual a civilização acaba por encarar como um abismo. Esse ensaio é a sua dialética do Esclarecimento, que Adorno e Horkheimer irão abordar anos mais tarde. O Esclarecimento, para esses autores, pretendia libertar os homens do terror e do medo que predominava num mundo considerado mítico, supersticioso e mágico, sobrenatural e demoníaco, ou seja, pretendia desencantar o mundo a partir da dissolução do mito e da emergência do saber. O completo poder sobre a natureza, sem recorrer à ilusão de entes ocultos, a partir da lógica amparada nos critérios do cálculo, resumindo, a dominação imediata da natureza, aquilo que o Esclarecimento pretendia, não o livrou de se reconhecer nos próprios mitos; ele acaba por reconhecer no animado o inanimado, do mesmo modo que o mito identificava o inanimado com o animado. Assim, “o Esclarecimento é uma angústia mística radicalizada”²⁹⁹. Tal angústia mística é o que emplaca todas as medidas não tomadas pelos personagens do romance, que, mesmo sendo espíritos cultos, recuam diante de presságios, da convicção de destinos concebidos e, sobretudo, da impotência diante do que talvez seja o mais mordaz elemento mítico sobrevivente à modernidade, uma instituição burguesa (o casamento) que se torna por si só sagrada e inviolável. O terror surgido da possibilidade de tê-la profanado é que faz surgir essa angústia na forma mítica.

De acordo com Menninghaus, o ensaio sobre *As afinidades eletivas* trata de forças míticas que emanam do possível limite violado do contrato de casamento que se reflete no cosmo do próprio limiar³⁰⁰. Todos os fatos estão impregnados da sensação de ritos de passagem e da mudança em direção à condição em que o

²⁹⁹ADORNO, Theodor e HORKHEIMER, Max. *Op. Cit.* p. 22. Para uma boa análise contextual que relata a época Iluminista como permeada de fenômenos e ideias relacionados à mística, ver. YATES, Frances Amelia. *The Rosicrucian enlightenment*. London: Routledge & Kegan Paul, 1972; sobre as relações de Hegel com a filosofia mística de Mestre Eckart, apresentada ao escritor da *Fenomenologia* pelo seu amigo Baader (p.6), ver o capítulo primeiro de BENZ, Ernst. *The Mystical Sources of German Romantic Philosophy*. Trad.: Blair Reynold e Eunice Paul. Pennsylvania: Pickwick, 1983. Sobre a relação complementar entre ciência e mito Cf. BLUMENBERG, Hans. *Work on Myth*. Cambridge: The MIT Press, 1985.

³⁰⁰MENNINGHAUS, Winfried. *Op. Cit.* p. 540.

predomínio do mítico se torna inevitável. Os personagens profanam o cemitério – o que poderia ser visto como equivalente à violação do lugar conjugal³⁰¹ – rebaixando-o do seu limite sagrado a mero espaço de lazer no qual eles passeiam; por outro lado, numa ousadia maior, eles ainda deslocam as lápides de seus locais originários a fim de aplainar o solo: “Não se pode imaginar uma ruptura mais definitiva com a tradição do que aquela efetuada com as sepulturas dos antepassados que, não só no sentido do mito como no da religião, fundamentam o solos sob os pés dos vivos”³⁰², escreve Benjamin. Essa falsa liberdade, livre de superstição, leva-os à cegueira diante dos riscos iminentes; resultado: a morte do religioso que cultivou suas plantas no campo do cemitério. “De maneira tanto mais nítida se manifesta a força magnética do interior da terra”³⁰³. A falsa prepotência se rebaixa à impotência de forças desconhecidas. Se os amigos estão cada vez mais imbricados com o natural, eles serão passíveis de toda intempérie, não apenas a da afinidade entre os elementos que constitui o que o narrador do romance conclama como “relações e afinidades de seres inorgânicos e orgânicos”³⁰⁴, mas também de sua dissolução. Nessas tentativas de embelezamento exterior, como o projeto de elaboração de plantas meramente decorativas por parte de Charlotte, Benjamin vê nada mais do que a manifestação “irônica” de um “poder oculto na existência desses nobres rurais”³⁰⁵.

Segundo Benjamin seria impossível remeter essas personagens a um julgamento moral, simplesmente porque este só pode ser aplicado a seres humanos, dos quais aqueles se diferenciam “pelo fato de estarem totalmente presas à natureza”³⁰⁶. Esta condição torna-os mudos. Vimos no capítulo anterior que, no *Sprachaufsatz*, Benjamin escreve que, por ser muda, a natureza é triste e se enluta: “É a tristeza da natureza que a emudece”³⁰⁷. No luto da natureza pode-se constatar a completa ausência da linguagem, sua mudez só poderá ser alcançada pelo lamento de um simples “sussurro sensível”. Eis o motivo do profundo silêncio que se abate sobre os nossos personagens. Pelo fato de, mesmo sendo indivíduos cultos típicos

³⁰¹ Idem, p. 540.

³⁰² E. S. G., p. 13.

³⁰³ Idem, p. 14.

³⁰⁴ GOETHE, J. W. *Op. Cit.* p. 179.

³⁰⁵ E. S. G., p. 24.

³⁰⁶ Idem, p. 25. Se estão atreladas à natureza, isso não faz dessas figuras naturais, segundo o próprio Benjamin que, algumas linhas depois, aponta: “Essas figuras não são naturais... são seres humanos” (p. 27) – o que ainda assim não deixa de ser uma lacuna interpretativa.

³⁰⁷ E. M. L., p. 71.

de uma época iluminista, eles se submeterem a forças telúricas ocultas, o julgamento que lhes cabe não será moral, mas deve se tratar de um “julgamento de sua linguagem” na medida em que eles avançam sem sequer ouvir os sinais de sua decadência e, mesmo vendo-os, permanecem mudos: “Ao prestarem contas fracassam, não pelo seu agir mas sim pelo seu existir. Eles emudecem”³⁰⁸.

Essa condição tornar-se-á mortal para Otilie. Depois de ter vivenciado o trauma da morte do filho recém-nascido de Charlotte no lago, ela se põe inteiramente contra qualquer tentativa de aproximação de Eduard e contra suas insinuações de divórcio da esposa: “No mesmo instante em que souber que consentiu no divórcio, expiarei naquele mesmo lago a minha falta”³⁰⁹, ela diz em um momento crítico. Nessas circunstâncias dramáticas ela tomará consciência da necessidade de proteção contra “as imensas potências que ameaçam soterrar-nos”, mas não será forte o suficiente: diante da pressão de Eduard ela se fecha, cala-se “quase não come nem bebe nada”³¹⁰, acabando por definhar. Para Benjamin essa decisão foi a única possível, embora moralmente rasa: “Pois se o mundo moral mostra-se em alguma parte iluminado pelo espírito da língua, isso acontece na decisão”³¹¹. Para o autor, uma decisão moral só pode se manifestar quando tornada linguística, e isso torna o silêncio de Otilie não menos mítico porque ela, na verdade não toma uma decisão, mas sim um impulso (*Trieb*), o que distancia essa morte de qualquer visão sagrada. Esse freudiano impulso para a morte já se encontra em toda a sua ambiguidade exposto nos apontamentos do diário da personagem, que o romance nos dá a conhecer e através do qual reconhecemos o emudecer de uma interioridade nunca completamente realizada³¹². Com efeito, a morte de Otilie é mais uma “expição do destino” do que uma “absolvição sagrada”.

No *Trauerspielbuch* Benjamin escreverá: “O destino desliza ao encontro da morte”³¹³. Que o definhamento do ser seja característico de um tempo no qual todas as instâncias cosmológicas estão governadas pela Árvore da morte da tradição cabalística, isso já se encontra patente na ideia de destino. Pois este só diz respeito a um mundo ausente de redenção. Talvez o ensaio sobre as *Afinidades eletivas* seja

³⁰⁸ E. S. G., p. 26.

³⁰⁹ GOETHE, J. W. *Op. Cit.* p.194.

³¹⁰ *Idem*, p. 204.

³¹¹ E. S. G., p. 84.

³¹² E. S. G., p. 87.

³¹³ O. p. 135.

uma aplicação restrita de outros textos escritos na época. Assim, em *Destino e Caráter* (1919) Benjamin vai de encontro às concepções que atrelam inexoravelmente o destino ao caráter, visando aquele como consequência deste. No entanto, ambos os conceitos podem ser aproximados na medida em que eles estão disponíveis em *sinais*³¹⁴, apesar de que daí decorre o problema no qual, nestes dois sistemas, “o sinal e o que ele designa não significam”. Quando Benjamin postula que não pode haver um “nexo de significação” (*Bedeutungszusammenhang*) entre o signo e o significado, ele não faz senão referência à sua crítica da exterioridade das palavras típica da linguagem dos homens, pois o significado, encarado como uma carga estranha à essência da linguagem, não deve ser preponderante na definição de ambas as esferas, destino e caráter: os sinais, assim também as obras de arte, são imanentes, referem-se a si mesmos.

Certamente, se todas essas instâncias estão ligadas ao caráter linguístico do ser criado, elas também serão atreladas ao complexo do julgamento instaurado no mundo após a “queda”; assim como lemos no *Sprachaufsatz* que a árvore do conhecimento fora a insígnia do julgamento, configurando a ironia de que seria esta a “origem mítica do Direito”³¹⁵, em *Destino e caráter* o autor não veria outra saída em seu esclarecimento sobre o destino: como a polarização entre o bem e o mal surge após o pecado original, e, por conseguinte, a balança que deverá pesar, de um lado infelicidade e culpa e de outro felicidade e inocência, Benjamin constata que essa balança, na qual “bem aventura e inocência se encontram demasiado leves”, é a do Direito, que “erige as leis do destino, da infelicidade e da culpa à condição de medida da pessoa”³¹⁶. Assim, deve-se diferenciar Justiça e Direito, visto que este é “apenas um *resíduo* do plano demoníaco na existência humana”³¹⁷. Benjamin usa a imagem da “rede” e da cadeia do destino (*Verkettung der Schicksale*), que prende o ser humano nas tramas de suas ações, do mesmo modo que as palavras se tornaram conectadas ao mundo externo, o que fez da linguagem comum uma linguagem natural uma vez que ela é governada por uma rede mítica³¹⁸. Por isso, em *Destino e caráter*, o autor enfatiza que, como o “destino é o nexos de culpa do vivente”, esta

³¹⁴ É evidente aqui que Benjamin também se refere ao texto *Signo e mancha*. Para uma breve exposição ver o capítulo anterior.

³¹⁵ E. M. L. p. 69.

³¹⁶ *Destino e Caráter*, E. M. L., p. 93.

³¹⁷ Idem, p.93 (grifo nosso).

³¹⁸ Ver. GASCHÉ, Rudolf. *Op. Cit.* p. 90.

rede “corresponde à constituição natural do vivente” (*natürlichen Verfassung des Lebendigen*)³¹⁹.

Daí que, como na linguagem dos homens Benjamin demonstra que a palavra decai para um “mero signo”³²⁰, no campo do direito um juiz pode ditar o destino arbitrariamente sem se questionar que, a cada sentença, ele dita um “destino no qual o homem jamais é atingido, mas apenas a mera vida (*bloÙe Leben*) nele que, em virtude de sua aparência, participa da culpa natural e da infelicidade”³²¹. Portanto, como podemos entrever desde o *Sprachaufsatz* até aqui nos ensaios apontados, a intenção de Benjamin não é outra senão estabelecer uma cosmologia própria que se caracterizaria pelo predomínio mítico da natureza nos espaços de atuação do ser humano enquanto criação decaída – mais precisamente do vivente – e, principalmente, da história que se torna “história natural”, como ele escreve em um fragmento: “A história natural existe apenas como cosmogonia ou como história da criação (*Schöpfungsgeschichte*)”³²².

O destino, como signo de um mundo pré-ético e pré-religioso, rebaixa o ser humano social ao condenar a vida e depois torná-la culpada, de modo que o vivente torna-se pura natureza, isto é, ele decai ao mítico e ao demoníaco. Não à toa, na ordem do direito o que vale é a “ambiguidade característica das leis”³²³, como Benjamin escreve no *Crítica da violência*, em que se caracteriza “o *resíduo* (*Überrest*) do estágio demoníaco da existência humana, na qual os princípios jurídicos não determinam apenas as relações entre os homens, mas também deste com os deuses”³²⁴. Segundo Scholem, Benjamin diferenciava, naquele tempo, dois tempos históricos; o primeiro seria o mundo fantástico pré-mítico e o segundo o demoníaco, que seria o intervalo da revelação messiânica³²⁵ e no qual o direito e

³¹⁹ *Destino e Caráter*, E. M. L., p. 94.

³²⁰ E. M. L., p. 68.

³²¹ *Destino e Caráter*, E. M. L., p. 94.

³²² *Arten der Geschichte* G. S. VI, p. 93. Para Witte, a caracterização do mito no trabalho *Destino e caráter* pode ser considerada como uma aplicação da diferença kantiana entre natural e supernatural enquanto história natural (*Naturgeschichte*). Cf. WITTE, Bernd. *Op. Cit.* p. 40.

³²³ *Crítica da violência* E. M. L., p. 149.

³²⁴ *Destino e Caráter* E. M. L., p. 93 (Trad. Mod).

³²⁵ SCHOLEM, Gershom. *Op. Cit.*, 1975, p. 80. Como em Benjamin o demoníaco remete a uma instância pré-histórica, Agamben afirma, que o autor “tinha provavelmente ido buscar motivos e sugestões nas teorias de Preuss sobre o pré-animismo como fase pré-religiosa da humanidade e nas teorias de Bachofen sobre o momento ctônico-netúnico e sobre a promiscuidade etérica cujo símbolo era, para o estudioso da Basiléia, o pântano” AGAMBEN, Giorgio. “Walter Benjamin e o demoníaco” In *A potência do pensamento: ensaios e conferências*. Trad.: Antônio Guerreiro. Belo Horizonte: Autêntica, 2015, p. 198. Essa afirmação encontra-se em Scholem, que confirma já nessa

sua ambiguidade se manifestavam na culpa – proveniente da “queda”, que instalou a lei que julga a partir de divisões e ambiguidades. Por isso, para nosso autor, o demoníaco acompanha toda a vida de Goethe, uma vez que o próprio poeta cria em sua obra algo que, na natureza, manifestava-se em “contradições” (*Widersprüchen*), um ser que não era nem divino, nem humano, nem diabólico e tampouco angelical, mas que “segregava” (*hineintreten*) e ao qual ele chamou de “demoníaco” (*dämonisch*)³²⁶. É desse modo que a ideia de demoníaco aparece na de destino no *Afinidades eletivas*.

Os eventos do romance transfiguram-se em redes ou conexões de culpa a cada momento em que seus personagens vão se *naturalizando*, ao mesmo tempo que passam a ver os eventos como a *naturalidade* do destino³²⁷. “Na extensão em que o destino reina, os amantes vão ao encontro de sua perdição”³²⁸. Ao sucumbirem de uma vez por todas ao emblema do mítico, suas ações chegarão a um ponto em que tudo se petrifica, não há mais saída na qual se possa achar a felicidade conjunta³²⁹. Porém, a culpa aí não é moral, pelo contrário, ela é predominantemente natural a cada vez em que eles não agem no alto de suas consciências iluministas modernas, enquanto não tomam nenhuma decisão, “eles sucumbem ao poder da natureza, então sua vida é arrastada para baixo pela vida natural” e, com o desaparecimento da vida sobrenatural (que não domina mais a natureza), “sua vida natural torna-se culpa”, ou seja, “mera vida, o qual se manifesta no ser humano enquanto culpa”³³⁰.

A ordem do direito na figura do respeito *moral* ao casamento civil atinge o ápice de seu estratagema de culpabilização do vivente na figura de Otilie; mesmo o acidente que leva à morte do bebê de Eduard e Charlotte implementa a condição de que pelo menos um crime *de fato* ocorreu, um crime ligado *naturalmente* aos envolvidos, posto que filho do seu amante. O afogamento do bebê determina classicamente a imagem da angústia, da falta de ar que aqui se abate sobre a criança e, por outro lado, da falta de palavras na boca de Otilie que também se fecha para o alimento. “Essa espécie fatídica do existir, que engloba em si naturezas vivas num

época “a conexão [desse tema sobre o mito] com o seu estudo de Bachofen”. SCHOLEM, Gerschom. *Op. Cit.* p. 44

³²⁶ Citação de Benjamin de trecho de *Poesia e verdade* de Goethe. E. S. G., p. 48.

³²⁷ GOETHE, J. W. *Op. Cit.* p.192.

³²⁸ E. S. G., p. 24.

³²⁹ GOETHE, J. W. *Op. Cit.* p. 215.

³³⁰ E. S. G., p. 32.

único contexto de culpa e expiação, o autor desdobrou-a ao longo da obra toda”³³¹. O romance é todo habitado por presságios de morte e relações imagéticas de sepulturas, como o motivo das caixinhas – não casualmente um presente a Otilie – que lembram as tumbas do cemitério. Esse ambiente se constrói, pois, na fatalidade e na relação de um tempo que é específico do destino: “Pois o ‘eterno retorno do mesmo’... é o *signal* do destino, seja se assemelhando na vida de muitos, seja se repetindo na vida das pessoas isoladas”³³².

Para Benjamin, o destino não se realizaria sem uma temporalidade que, a sua maneira, também encarcerasse aqueles submetidos aos ditames da ordem natural. Se a natureza é cíclica, o tempo *naturalizado* do humano *naturalizado* não seria outro senão o do “eterno retorno do mesmo”. Já em *Destino e caráter* ele afirmava que a temporalidade da conexão de culpa é diametralmente oposta ao tempo da redenção; este último estabelece a escatologia, já aquele é parasitário: ele pode “tornar-se simultâneo a outro (não presente)”³³³. A seu modo, ainda mesmo visto como simultaneidade ahistórica aqui, esta temporalidade superposta também aprisiona o sujeito, estagnando-o num mesmo tempo que não é nem presente nem passado e tampouco futuro, e, como tal, pode ser considerado também a repetição do mesmo. Esse será o motivo da crítica benjaminiana ao conceito nietzschiano de eterno retorno, incluída na sua noção de origem. “Ora, como o destino, a verdadeira ordem do eterno retorno”, lemos no *Trauerspielbuch*, “só de forma imprópria, parasitariamente, pode ser visto como temporal, as suas manifestações procuram o espaço-tempo”, de tal modo que seus eventos “situam-se à meia-noite como que na escotilha do tempo, em cuja moldura aparece e volta a aparecer sempre a mesma imagem espectral”³³⁴. Ele constata, na sua tese de habilitação, que Nietzsche também não se afasta de uma visão mítica do tempo na medida em que não apreende a história como singular e, além de desobedecer o ritmo teleológico da salvação, embaralha as fronteiras entre história natural e história universal³³⁵.

³³¹ E. S. G., p. 31.

³³² E. S. G., p. 30 (Grifo nosso).

³³³ *Destino e caráter* E. M. L., p. 95.

³³⁴ O., p. 139.

³³⁵ Cf. G. S I, p. 935 no qual Benjamin, ao apresentar o conceito de origem, faz concessão a intermediação da ideia de repetição inclusa nesse conceito. Cf. também HANSSSEN, Beatrice. *Op. Cit.* p. 42-3.

3.2.2. A aparência

Como bem expressa Benjamin, a imagem espectral é preciosa para esse tempo do destino no qual a culpa suga todas as forças do vivente deixando apenas a aparência. Causa espanto o fato de que Charlotte confesse o seu temor por retratos – “pelas imagens sinto uma espécie de repulsa, pois parecem estar me fazendo uma censura tácita”³³⁶ – quando, afinal, Ottilie, em seu silêncio, torna-se mera imagem de um ser em definhamento. Se, para Benjamin, “com esse silêncio a aparência instalou-se, consumindo o coração do ser mais nobre”³³⁷, então podemos propor que essa aparência integra i) as conexões de culpa do romance e ii) a própria noção de obra de arte. Seguimos com o primeiro item.

Segundo Benjamin, as figuras do romance vestem o seu véu de fantasmas enquanto não decidem por sua sorte, mas Ottilie, como aquela que deverá oferecer-se ao sacrifício, é “entre os fantasmas...a única a ter aparência”³³⁸. Enquanto figura que retrai toda a expressão física e psicológica de um ser vivente caindo no silêncio mítico, Ottilie concorre para que a aparência predomine sobre a essência da verdade, sua espectralidade é meramente ilusória, de tal modo que a sua aparência transforma-se num obstáculo à realização do amor³³⁹. É o silêncio que impõe a característica de superficialidade à imagem da personagem como se, sufocada com o peso da culpa como a palavra decaída suporta o significado alheio, ela fosse um mero signo de uma mera vida, que só consegue derramar um pouco de espírito, de individualidade e interioridade, no seu diário. Só aí ela *expressa* o amor.

Mesmo assim, segundo uma das anotações de Benjamin para o ensaio, “o amor aqui não é nada mais do que aparência da vida (*Schein von Leben*)”; o casamento e o amor trocam de posições mas, por fim, “o espírito da conquista satânica domina e mostra o casamento espelhado, invertido (*gespiegelt*). Pois Satã é dialético e um tipo de conquista feliz e falsa – a aparência a qual Nietzsche se entregou – o revela³⁴⁰ como também o espírito da gravidade (*Schwere*)”³⁴¹.

³³⁶ GOETHE, J. W. *Op. Cit.* p. 118.

³³⁷ E. S. G., p. 86.

³³⁸ Idem, p. 84.

³³⁹ “É a intocabilidade da aparência que a coloca fora do alcance de seu amado”. Idem, p. 83

³⁴⁰ O verbo usado nessa passagem (*verraten*) pode ser traduzido tanto por “trair” quanto por “revelar, contar”, um segredo no caso. Achamos lógico que seja esse último o sentido da frase.

³⁴¹ G. S. I 838. A gravidade expõe o peso da melancolia, Cf. HANSEN, Beatrice. *Op. Cit.* p. 86.

Benjamin não deixa de apontar a necessidade crítica de contradizer *O nascimento da tragédia* com sua filosofia que, segundo o próprio Nietzsche, “ousa colocar, rebaixar a própria moral ao mundo da aparência e não apenas entre as ‘aparências’ ou fenômenos... mas entre os ‘enganos’, como aparência, ilusão, erro, interpretação, acomodamento, arte”³⁴². A inversão dos valores nietzschianos, que se baseiam antes na aparência do que no ético, é vista nessa relação dialética satânica – ou mítica e demoníaca que se expressa na atração que impera entre os personagens – que altera as ordens entre o que é aparente e o que é real³⁴³. Apesar disso, há um domínio no qual o espelho não inverte a imagem: o da beleza. A beleza de Otilie permanece como algo essencial, é mesmo a “condição básica do romance”, cujo motivo tanatológico une a morte ao belo: “Envolta, como ela, em inocência ambígua e beleza aparente, Otilie encontra-se na expectativa da morte expiatória”³⁴⁴. Sua bela aparência ressoa na própria aparência da obra de arte. A verdade, a bela aparência e o mito serão os temas da teoria estética benjaminiana.

Segundo Benjamin, o belo se relaciona com o verdadeiro, o que faz determinar, assim, o ideal do problema da obra de arte verdadeira³⁴⁵. Não à toa, quando fala da beleza de Otilie, ele cita o *Fedro* de Platão para confirmar a beleza do amado atrelada à recordação da beleza ideal. Com efeito, nesse diálogo, Sócrates classifica entre as formas do delírio aquele produzido “quando, à vista da beleza terrena e, despertada a lembrança da verdadeira beleza, a alma readquire asas”³⁴⁶, ou seja, a beleza terrena pode comportar o momento de anamnese do período em que as almas ainda possuíam asas e podiam contemplar a Planície da Verdade. Mas apenas no simpósio Platão dedicou-se a perscrutar os elogios dedicados a Eros. Sintomaticamente, de início, no seu discurso do *Banquete*, Sócrates avisa que ele deve tratar da “verdade”³⁴⁷. Se apenas desejamos o que nos carece, a busca pela

³⁴² NIETZSCHE, Friedrich. *Op. Cit.* 1992, p. 19. No oposto de Benjamin Nietzsche impunha um papel tão importante à aparência que seria difícil ver essas palavras na boca do filósofo berlinense: “Mas na medida em que o sujeito é um artista, ele já está liberto de sua vontade individual e tornou-se, por assim dizer, um *medium* através do qual o único Sujeito verdadeiramente existente celebra a sua redenção na aparência”. (p. 47) Há um texto preparatório do ensaio de 1922 de Benjamin onde se lê também uma breve nota: “A determinação de Nietzsche sobre a aparência em *O nascimento da tragédia*” G. S., p. 831.

³⁴³ Com bem coloca Adorno em sua tese de habilitação sobre Kierkegaard, pontuando esse caráter de inversão: “Com a aparência... a realidade histórica se apresenta como natureza”. ADORNO, Theodor. *Op. Cit.*, p. 107.

³⁴⁴ E. S. G., p. 89.

³⁴⁵ E. S. G., p. 81. Sobre o “ideal do problema” Ver p. 85 e seg.

³⁴⁶ PLATÃO. *Op. Cit.*, 2007, p. 75 249d.

³⁴⁷ PLATÃO. *O banquete*. Edição bilíngue. Trad.: Carlos Aberto Nunes, 2001, p 139 199b

beleza também afeta Eros, na medida em que ele é “desprovido de beleza” e, como tal, ele não participaria nem do bom nem do belo, ou seja, não seria Deus. Diotima, no entanto, revela a Sócrates o que seria Eros: um ser intermediário, um demônio, pois, “como tudo o que é demoníaco, [ele é o] elo intermediário entre os deuses e os mortais”³⁴⁸. Eros busca pelo bom e pelo belo, por conseguinte, ele é filósofo. É notável também que Eros seja germinação. Pois Diotima afirma que o amor se reproduz na beleza, *germina* apenas no que há de belo, pois teme, aflige-se e foge do que é feio. Tal como um ímã, o belo – e a verdade – representa para Eros uma atração fatal. Fecundidade, eis o tratamento primeiro de Platão. Neste, o amor, ao gerar, concebe; ele está indissolavelmente ligado ao conhecimento. Conceber é dar a conhecer. Daí que Sócrates mesmo afirme no *Teeteto* ser o parteiro da alma³⁴⁹.

Desde cedo Benjamin fora grande admirador de Platão³⁵⁰, mas poucos diálogos o entusiasmaram tanto quanto *O banquete* que, não por acaso, serve de fundamento a seus argumentos no *Prefácio epistemo-crítico*: “Ele contém, especialmente, duas afirmações decisivas para essa relação [entre verdade e ideia]. Ele desenvolve a verdade – o reino das ideias – como o teor essencial (*Wesensgehalt*) da beleza”³⁵¹. Mas o ser da beleza coincidiria com o ser da verdade? Para o Benjamin do *Prefácio* a relação entre os dois é fundamental para determinar o conceito de verdade. Para ele, aquele diálogo mostra o “modo de ser das ideias” porque verdade e beleza se realizam na procura: “Assim também é a verdade: ela não é bela tanto em si mas para quem a busca”³⁵². O ser da verdade como o ser do reino das ideias que se apresenta dá, deste modo, garantia ao discurso sobre a beleza da verdade, e, justamente nesse momento de apresentação, acaba por se tornar moradia do belo. Por sua vez, Benjamin descreve uma situação curiosa em que a beleza, em sua aparência (*scheinhaft*), é perseguida por “Eros” e pelo “entendimento”, encontrando refúgio apenas no “altar da verdade”³⁵³. Desse modo, no *Prefácio*, Benjamin afirma que a beleza gera a “verdade distinta do objeto do

³⁴⁸ PLATÃO, *Op. Cit.*, 2001, p. 149 202e.

³⁴⁹ PLATÃO. *Teeteto/ Crátilo*. Trad.: Carlos Aberto Nunes. Belém: Universidade Federal do Pará, 2001, p. 47 150b.

³⁵⁰ Scholem reporta que os únicos autores dos quais Benjamin mantinha a edição das obras completas eram Baader e Platão. SCHOLEM, Gershom. *Op. Cit.* 1975, .p. 33.

³⁵¹ G. S. I, p. 210. O termo *Wesensgehalt* também poderia ser traduzido por “teor do ser”.

³⁵² G. S. I, p. 211.

³⁵³ Curiosamente esta “cena” assemelha-se àquela descrita por Deleuze na qual ele aponta que, no diálogo *Sofista*, Platão usa do seu método seletivo para encurralar o real falso pretendente do fundamento, isto é, da Ideia, aquele que não se adequaria ao reflexo do mundo inteligível. DELEUZE, Gilles. *Logique du sens*. Paris: Editions de Minuit, 1969, p. 296.

conhecimento”, assim como a tradução ajuda a germinar a linguagem e o nomear de Adão era a germinação imediata da língua pura. No ensaio sobre *As afinidades eletivas* de Goethe, anos antes, entretanto, tratando não da apresentação filosófica mas da exposição artística, a beleza fora problematizada exatamente por sua aparência.

Inicialmente, essa questão sobre a aparência evidencia, em primeiro lugar, um antigo dualismo metafísico que separa o corpo e o espírito, pois o que em Platão é despertado pela beleza do amado, em Benjamin, a verdade seria o refúgio da beleza sedutora em sua aparência. No romance, Otilie é elogiada como “um verdadeiro colírio para os olhos”³⁵⁴ e mesmo seu ataúde não será fechado, sendo sua beleza *exposta* para a contemplação. Curiosamente, o nome de Otilie revela uma homenagem à santa padroeira dos olhos feridos, Santa Odília: “De fato, também se pode recordar em seu nome a luz suave que é o alívio para os olhos enfermos e a pátria de toda aparência em si mesma”³⁵⁵. Numa das notas preparatórias para o ensaio sobre *As afinidades eletivas* Benjamin enfatiza a “relação da beleza com o mundo do visual”³⁵⁶. Em outra anotação intitulada *Categorias da estética*, há três distinções de aparência: a primeira seria a da arte, a segunda, a beleza sagrada, e a terceira, a demoníaca. Nesta última, a beleza sem aparência não é essencialmente beleza. No entanto, se existe uma beleza cuja aparência não se ata mais à totalidade ou à perfeição, “mas que permanece livre enquanto intensifica essa beleza”, ela “não é mais uma beleza da arte mas sim uma beleza demoníaca. O que há de sedutor nessa beleza baseia-se na ausência de vergonha, na nudez da aparência que lhe arma (Tentação de Santo Antônio)”³⁵⁷. Segundo Hanssen, Benjamin expressa a discussão da beleza na tradição judaico-cristã que relaciona a não verdade com o pecado original³⁵⁸, o que nos faz relacioná-lo com a leitura da sensualidade corporal de Otilie, bem como com a sua sexualidade que remete à culpa original mítica, ao impulso sexual. Neste sentido, o véu que recai sobre sua beleza enquanto aparência não cobriria aquilo que

³⁵⁴ GOETHE, J. W. *Op. Cit.*, p. 53.

³⁵⁵ E. S. G., p. 99.

³⁵⁶ *Über Schein* G. S I, p. 831.

³⁵⁷ *Kategorien der Ästhetik* G. S I, p. 829-30.

³⁵⁸ HANSSSEN, Beatrice. *Op. Cit.*, p. 89.

Engelhardt chama de domínio no qual “a aparência é mais aparência”, ou seja, no corpo³⁵⁹, na sua nudez que expõe a verdadeira imperfeição da criatura.

Porém, por outro lado: “é certo que assim como há uma culpa natural há também uma inocência natural” que está ligada “não à sexualidade mas sim unicamente ao seu polo oposto (e igualmente natural): o espírito”³⁶⁰. Essa beleza demoníaca ligada à sensualidade corporal, e que encontra seu contraposto na atividade do espírito, era um tópico pertinente para Benjamin. Como ele escreve em outro fragmento intitulado *Esquema para um problema psicológico*, “o espírito e a sexualidade são as forças polares da ‘natureza’ do homem”³⁶¹. Mas eles realizam uma dialética ambígua que se mostra mesmo num escrito de maturidade, o ensaio sobre Karl Kraus (1931), no qual o filósofo afirma: “O espírito e o sexo movem-se em solidariedade nesta esfera [a do demoníaco] cuja lei é a ambiguidade”³⁶². Ambos, não por acaso, estão atrelados à linguagem, visto que, para Benjamin, o primeiro diz respeito ao chiste e o segundo ao onanismo, que só se satisfaz também na linguagem: “No chiste (*Witzwort*) é o desejo, no onanismo a graça (*Pointe*) que encontra satisfação”³⁶³. Nas notas preparatórias desse ensaio ele insiste que ao espírito é suficiente o “lado sexual da linguagem”, ao mesmo tempo em que contrapõe onanismo e amor platônico³⁶⁴.

Por outro lado, também é proeminente na vida de Eros e da sexualidade a dialética entre distância e proximidade, importante porque atinge o corpo dos seres. No *Esquema para um problema psicológico*, Benjamin usa o exemplo de Beatriz de Dante para enfatizar que, para os amantes, a força da distância parece próxima; Eros pode germinar através do longínquo, embora, por outro lado, existe uma afinidade (*Verwandtschaft*) entre proximidade e distância”³⁶⁵. Como bem afirma

³⁵⁹ ENGELHARDT, H. “L’interpretation de la apparence chez Benjamin et Baudelaire”. In *Benjamin et Paris*. Paris: Cerf, 1986, p. 148.

³⁶⁰ E. S. G., p. 82.

³⁶¹ *Schemata zum psychophysischen Problem* G. S. VI, p. 81.

³⁶² *Karl Kraus* G. S. II, p. 350.

³⁶³ *Idem*, p. 350.

³⁶⁴ *Idem*, p. 1100. A relação entre espírito e onanismo também fora motivo de pequeno comentário de Freud na sua análise sobre o livro de Schreber, o qual Benjamin tanto admirava. Freud assim comenta sobre a ligação do onanismo com a perda da razão: “Por fim, a coação de pensar a que se submete o doente, porque supõe que Deus acreditará que ele tornou-se um imbecil e se afastará d’Ele, caso cesse de penar por um momento. Isso é uma reação, que conhecemos por outras vias, à ameaça ou temor de perder a razão graças à atividade sexual, particularmente ao onanismo”. FREUD, Sigmund. *Observações psicanalíticas sobre um caso de paranoia relatado em autobiografia: (“O caso Schreber”)* (1911-1913). Trad.: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 75.

³⁶⁵ E. S. G. p. 83.

Gagnebin, essa dialética em Eros é principalmente uma teoria da percepção e também uma teoria estética, e as mudanças que dela ocorrem devem “afetar tanto a vida de Eros quanto a vida da arte”³⁶⁶. Essa mesma afinidade entre proximidade e distância de Eros pode ser relacionada tanto àquela mediação entre filosofia e arte, que encontram juntas, graças ao “parentesco” desta com o ideal do problema, a verdade da obra, quanto à beleza velada de Otilie, que permanece tanto mais distante dos personagens quanto mais se cala e se fecha absorta em sua culpa, iniciando assim seu processo de desaparecimento: um movimento duplo no qual sua aparência se torna mais nítida enquanto ela definha. Por isso que, para Benjamin, ela se constitui como figura alegórica da falsa aparência da obra de arte. Ela não será apenas aquela que caiu prostrada diante do destino mas será também a incorporação da bela aparência, segundo Weigel³⁶⁷. Escreve nosso autor: “por isso, toda contemplação que capta a figura de Otilie vê surgir diante de si a velha questão de saber se a beleza é aparência”³⁶⁸.

Portanto, se a beleza deve ser interpretada como percepção³⁶⁹; se todo ser vivo que é belo tem aparência e todo artístico que é belo é aparente³⁷⁰ e se, por fim, “no ideal a beleza se apresenta como corpo e na arte como comunicação”, podemos afirmar nossa hipótese de que *a aparência é a linguagem da obra de arte*, mais precisamente: ela é a essência linguística das obras e, por outro lado, a verdade seria a sua essência espiritual. Essa linguagem comporta tanto a sua expressão mesma (o que ela comunica) quanto o seu silêncio (seu sem-expressão) que pode romper a aparência, como veremos. No entanto, como na linguagem decaída a essência não se dá mais imediatamente, na obra de arte a verdade também não se apresenta mecanicamente em sua manifestação, pois o belo representado não é a união entre o fenômeno e a essência.

O que está em jogo aqui é uma questão primeira da Estética, aquela que remete à relação entre beleza e aparência, e a confusão essencial que se faz entre ambas. Trata-se de questionar a teoria idealista que afirma a manifestação da verdade através da beleza. Em sua tentativa de redefinir o conceito de aparência

³⁶⁶ GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Limiar, aura e rememoração: ensaios sobre Walter Benjamin*. São Paulo: Ed. 34, 2014, p. 136.

³⁶⁷ WEIGEL, Sigrid. *Op. Cit.* p. 88. Cf. WITTE, Bernd. *Op. Cit.* p. 45.

³⁶⁸ E. S. G., p. 110.

³⁶⁹ *Kategorien der Ästhetik* G. S I, p. 828.

³⁷⁰ *Schönheit und Schein*. G. S VI, p. 129.

como desprovido da mera ilusão a qual o termo também remetia, Hegel, na sua *Estética*, assim afirmava: “a própria *aparência* é essencial para a *essência*; a verdade nada seria se não se tornasse aparente e aparecesse, se não fosse *para* alguém, *para* si mesma, como também para o espírito em geral”, assim, “longe de ser mera aparência, deve-se atribuir aos fenômenos da arte a realidade superior e a existência verdadeira”³⁷¹. Visto que daí a conclusão hegeliana não seria outra senão a de que o belo seria a “aparência sensível da ideia”³⁷², surge a convicção de uma totalidade da obra de arte que conjura ao mesmo tempo a verdade do espírito e a existência na configuração artística. Benjamin contrapõe enfaticamente essa ideia. Para ele a beleza se liga antes essencialmente à aparência do que necessariamente à verdade:

Tudo o que é essencialmente belo está ligado sempre e de modo essencial, mas em graus infinitamente diferenciados, à aparência. Essa ligação alcança sua intensidade mais elevada naquilo que é manifestamente vivo (*im manifest Lebendigen*) e, justamente aqui, na nítida polaridade entre a aparência triunfante e aquela que se extingue. Pois tudo o que vive, quanto mais alta a configuração de sua vida, tanto mais se encontra subtraído ao âmbito do essencialmente belo; por conseguinte, o essencialmente belo manifesta-se em sua forma, o mais das vezes, como aparência. Vida bela, o essencialmente belo, beleza aparente -- estes três são idênticos³⁷³.

Novamente Benjamin procura Platão para confirmar que a teoria do belo orienta-se pela beleza “corporalmente viva”. Como vimos, no *Prefácio* ele afirma que a verdade só é bela para quem a busca, ou seja, ela não se dá imediatamente para aquele que a percebe, pois, desde que a linguagem da obra trata de uma mediação, devem existir meios para que ela seja alcançada, de modo que o próprio ensaio de Benjamin demonstra os métodos possíveis para tal tarefa, como a separação de teor factual e teor de verdade na obra e a relação entre o trabalho do crítico e o do comentarista. E como a obra de arte está em constante *movimento* ao longo da duração histórica, deve-se entender que sua intensidade como elemento vivo tem que ser levada em conta quando se trata da aparência.

Visto que, segundo Benjamin, “um momento da aparência... ainda se conserva no mais inanimado (*Unlebendigsten*), caso este seja essencialmente belo”, o que é o caso da obra de arte, não seria ilícito afirmar então que “em toda beleza

³⁷¹ HEGEL, G. W. F. *Cursos de Estética*. Trad. Marco Aurélio Werle. São Paulo, Edusp, 2001, V. I, p. 33.

³⁷² Idem, p. 126.

³⁷³ E. S. G., p. 110.

artística continua habitando aquela aparência – ou seja, aquele tocar e delimitar a vida (*Streifen und Grenzen ans Leben*) –, e sem ela a beleza da arte não seria possível”³⁷⁴. A vida que germina aí é seu próprio caos que deve ser delimitado na forma da obra de arte, resultando no caráter simbólico desta, que comunica algo ao mesmo tempo que esconde em si o não-comunicável.

Certamente, a teoria estética benjaminiana está atrelada a um fundamento teológico. Pois a obra de arte é algo produzido e formado (*Gebilde*), distinta da criação ou divina (*Schöpfung*) ou da criação adâmica do nomeado; para Benjamin deve-se diferenciar ambas as categorias, visto que a criação foi elaborada divinamente, enquanto que a obra de arte, como forma, não é criação, mas sim algo surgido (*Entsprungenes*)³⁷⁵, o que a distancia definitivamente da “intenção da salvação”, segundo uma das notas preparatórias para o ensaio de 1922³⁷⁶. Deste modo, a beleza da obra se liga à aparência através da própria “aparência de totalidade e perfeição” que a obra transmite, pois, continua a nota, “quanto maior a beleza maior o tipo de perfeição e totalidade que ela parece realizar consigo mesma”³⁷⁷. Eis porque, no ensaio sobre *As afinidades eletivas*, Benjamin fala da obra como “mera beleza, mera harmonia que inunda o caos”; ela surge exatamente deste caos convertido em mundo num instante de “encantamento”: “A vida que se agita nela [na obra de arte] deve aparecer paralisada e como que aprisionada por um instante num encantamento”³⁷⁸. O que interrompe esse encantamento, essa falsa harmonia que é o próprio mítico da obra de arte, determinando e fazendo surgir a verdade e, finalmente, a sua promessa redentora, é o sem expressão, aquilo que, segundo Gagnebin, “ao mesmo tempo funda a verdade da linguagem e coloca em questão a pretensão de totalidade do discurso”³⁷⁹.

³⁷⁴ E. S. G., p. 111; G. S. I, p. 194 (Trad. Mod.).

³⁷⁵ Apesar disso, “é certo que também a configuração, e não apenas a criatura, tem vida”. E. S. G. 82. Pode-se comparar a afirmação da forma como algo surgido com a ideia de origem trabalhada no *Trauerspielbuch*: “Origem não designa o devir de algo que surgiu (*Werden des Entsprungenen*), mas antes o devir e o desaparecer daquilo que surge (*Werden und Vergehen Entspringendes*). G. S. I, p. 226.

³⁷⁶ *Kategorien der Ästhetik* G S I, p. 828. Weigel conclui disso que a obra de arte em Benjamin estaria excluída da esfera do messiânico. WEIGEL, Sigrid. *Op. Cit.*, p. 93. Pelo contrário, a própria ideia de sem expressão das obras de arte aponta para a conclusão de que todas elas oferecem o indício da verdade e da revelação como parte da luta contra o mítico. Mesmo a análise de Benjamin da novela incluída em *As afinidades eletivas* na qual o casal de jovens realiza a felicidade enfrentando as atribulações do destino é prova disso. Cf. HÜHN, Helmut e URBICH, Jan. *Op. Cit.* p. 21.

³⁷⁷ *Kategorien der Ästhetik* G S I 829.

³⁷⁸ E. S. G., p. 91.

³⁷⁹ GAGNEBIN, p. 101.

3.2.3. O sem-expressão

Pode-se dizer que esse conceito fora a primeira grande realização filosófica de uma possível estética benjaminiana, fazendo parte de boa parte dos escritos de juventude do autor e que, mesmo sendo de certo modo abandonado a partir do *Trauerspielbuch*, permanecerá em toda sua essência até o fim de sua vida, reelaborado em conceitos como o *Jetztzeit*, por exemplo. As primeiras referências de Benjamin sobre o sem-expressão podem ser datadas do ano de 1913. Em suas memórias, Scholem afirma que, neste mesmo ano, “quando estudante, [Benjamin] fizera uma viagem a Colmar, para apreciar o original [de Grünewald]. Muitas de suas anotações deste ano frequentemente referem-se a essas imagens pelas quais se sentia arrebatado, costumando chamá-las de ‘Ausdrucklose’”³⁸⁰. Scholem refere-se a um pequeno texto intitulado *Sócrates* no qual Benjamin elogia, em Grünewald, a textura das cores negras esverdeadas através das quais os santos são representados, a partir do que ele conclui: “o que brilha (*Strahlende*) é apenas verdadeiro onde é refratado no noturno, apenas aí ele é grandioso, apenas aí ele é não expressivo (*ausdruckslos*)”³⁸¹. Mesmo aqui Benjamin inferia na expressão de algo a mais que se revela, um elemento que surge oculto nele mesmo; de modo que, se a comunicação suporta o não comunicável da linguagem, a expressão de uma obra, aquilo que é exposto nela, acaba por mostrar algo outro, uma expressão além do visível e do expresso que estabelece um corte imanente que não é senão sua verdade³⁸². No entanto, somente no ensaio sobre *As afinidades eletivas*, Benjamin sistematizaria o que seria esse *além* que rompe a harmonia encantada da obra de arte.

Assim como o silêncio *ex negativo* do herói trágico é seu modo de enfrentamento do mito, o sem-expressão, enquanto rompimento da expressão, é a interrupção do mítico da obra de arte. De acordo com Weigel, aqui a teoria da arte

³⁸⁰ SCHOLEM, Gershom. Op. Cit. p.51-2. Cf carta de 11 de julho de 1913 a Franz Sachs na qual Benjamin narra seu encontro com originais de Dürer e de Grünewald. G. B. I, p. 143.

³⁸¹ *Sokrates* G. S. II, p. 130.

³⁸² Benjamin demonstra bem isso em um fragmento no qual divide a linguagem entre “comunicação (arte) e sem expressão (verdade)” G. S. VI, p. 129. Não por acaso, em *Sokrates*, aquilo que brilha é o gênio (*Genius*), aquele que cria e não o que reproduz; este último seria o caso de Sócrates, cuja filosofia se baseava na “ereção do conhecimento” (*Erektion des Wissens*) G. S. II, p. 131. Assim, Benjamin postula que a assexualidade do espírito deveria ser garantida pelo feminino, embora não se saiba como, pois para os seres humanos “o gênio não é o sem expressão que rompe a noite mas sim o que é expressivo que lhe agita”. G. S. II, p.130.

benjaminiana corresponderia exatamente à sua teoria da linguagem porque, nesta última, a linguagem dos homens seria o resultado de uma cesura, isto é, o evento no qual a linguagem perde sua magia imediata para se transformar em mero signo; por isso, no ensaio sobre *As afinidades eletivas* o sem-expressão estaria circunscrito apenas à própria palavra³⁸³. Certamente, a primeira menção de Benjamin ao conceito no ensaio de 1922 pode ser apreendido literalmente; escreve ele: “O que põe termo a essa aparência, o que prescreve o movimento e obsta a harmonia (*der Harmonie ins Wort fällt*) é o sem-expressão”³⁸⁴. Embora cremos que o sem-expressão – como elemento que, sim, está intimamente atrelado à teoria filosófica da linguagem de Benjamin – não permanece apenas fechado no campo da expressão linguística, mas também abarca toda comunicação não verbal, visto que para nosso autor tudo tem linguagem, é notável que, no caso de um romance ali analisado ou poema (Hölderlin, por exemplo), a contração das palavras seria a matéria principal para a sua irrupção.

Mas, uma vez que para Benjamin o “fundamento divino da beleza reside no mistério”³⁸⁵, pode-se afirmar também, com Weigel, que um *além* da obra de arte seria também uma fonte da sua interrupção rítmica. Quando o filósofo afirma que “não se poderia definir de modo mais preciso esse ritmo do que com a afirmação de que algo para além do poeta interrompe a linguagem da poesia (*etwas jenseits des Dichters der Dichtung ins Wort fällt*)”³⁸⁶, supõe-se que a palavra divina, ou o nome divino aludido no início do ensaio, realmente tem aqui um papel importante, constituindo o fundamento não somente da crítica de arte como também da obra e de sua verdade. Se o seu teor de verdade compele à esfera divina, então, toda forma, enquanto criação humana (*Gebilde*), torna-se assim uma promessa de eternização, de felicidade e de redenção.

Na obra de arte há dois momentos. Primeiro, como portadora de beleza e da aparência, ela é um eterno “tanger e delimitar da vida”, essa vida que nela funda o mistério, mas também sua falsa aparência de harmonia; se, por um lado, nela há o movimento (caos) que o sem-expressão deve conter, por outro, ela é o encantamento que a detém enquanto forma – eis o que se pode inferir das passagens citadas. Além

³⁸³ WEIGEL, Sigrid. *Op. Cit.* p. 90.

³⁸⁴ E. S. G., p. 92.

³⁸⁵ Idem, p. 113.

³⁸⁶ Idem, p. 93.

disso, o sem-expressão também enrijece o teor da obra à maneira de um efeito de choque. Ele é como a palavra imperativa (*gebietende Wort*) que extrai a verdade exatamente no momento em que interrompe o discurso falso e enganoso, ou seja, ele força (*zwingt*) a harmonia a se deter, conseguindo eternizar “através de seu protesto o tremor dela”³⁸⁷. Pego de surpresa em seu próprio domínio, o belo, que é o efeito daquela harmonia, tem que justificar-se (*verantworten*), embora também aí seja interrompido, *silenciado*; por isso, o sem-expressão não é nada mais do que

o poder crítico que, mesmo não podendo separar aparência e essência na arte, impede-as de se misturarem. Ele tem esse poder enquanto palavra moral. No sem-expressão aparece o poder sublime do verdadeiro, na mesma medida em que ele determina a linguagem do mundo real de acordo com as leis do mundo moral. É o sem-expressão que destrói aquilo que ainda sobrevive em toda aparência bela como herança do caos: a totalidade falsa, enganosa – a totalidade absoluta. Só o sem-expressão completa (*vollendet*) a obra que ele despedaça, fazendo dela um fragmento do mundo verdadeiro, torso de um símbolo³⁸⁸.

Sendo que o modelo divino possibilita a ação do sem-expressão, não se estranha muito como a descrição de Benjamin use tantas imagens e verbos relacionados à autoridade, e mesmo ao julgamento. De fato, o sem-expressão só pode ser entendido como experiência da linguagem, ou, mais claramente, do julgamento da linguagem por ela própria. Só que, numa relação paradoxal, são a palavra divina, por um lado (“além”), e a palavra moral, por outro, que neutralizam a expressão da obra de arte, silenciando-a, mas também fazendo dela, ao mesmo tempo, uma expressão do seu teor de verdade, pois ela não se detém para o nada e sim para mostrar seu mistério, mesmo enquanto fragmento.

Mesmo aqui Benjamin ainda se mantém no modelo da criação-criatura, cerne do *Sprachaufsatz*. A criação, segundo ele escreve numa anotação para o ensaio de 1922, é o mais poderoso tema da arte, e ainda prossegue: “A moralidade da criação impõe à obra o selo do sem expressão. Com relação ao início do Gênesis pode-se demonstrar a ordem de acordo com a qual a criação só consegue ser percebida moralmente”³⁸⁹. De maneira que a moral impede a aparência de se misturar com a essência porque a palavra moral “corta, julga, separa, estabelece distinções necessárias para a ação decisiva que, de outro modo, se atolaria na desmedida da

³⁸⁷ Idem, p. 92.

³⁸⁸ Idem, p. 92. G. S. I, p. 181 (Trad. Mod.).

³⁸⁹ *Kategorien der Ästhetik* G. S. VI, p. 830.

indeterminação”, segundo Gagnebin³⁹⁰. Enquanto palavra moral de um “além” da obra e do poeta – muito bem definida no apriorismo do poetificado do ensaio sobre Hölderlin –, ela é divina; e, assim como a “violência mítica é instauradora do direito [e] a violência divina é aniquiladora do direito”³⁹¹, segundo o *Crítica da violência*, o sem-expressão, como violência do *além*, deve destruir a aparência de harmonia estabelecida pelo mito.

Porém, isso ocorre também, quase paradoxalmente, pela *complementação* da obra de arte (*vollendet*) que o sem-expressão realiza através de sua violência (nesse caso quase literal) destruidora. Assim como a crítica de arte para Benjamin será nada mais do que a mortificação da obra, aqui a destruição da forma em fragmentos, que se tornam testemunhas do “mundo verdadeiro”, constitui também, a seu modo, a apreensão de sua verdade enquanto desestabilizadora de uma falsa harmonia totalizante em nome da aparência. O torso do símbolo, como fragmento, que daí surge se contrapõe àquele que Benjamin, na sua tese sobre os românticos, indica ser a obra de arte segundo a teoria goetheana: “Em relação ao Ideal, a obra singular [em Goethe] permanece um torso”³⁹². Ou seja, como esforço apenas para expor modelos, para caracterizar as obras individuais enquanto arquetípicos de um ideal da natureza (*Urphänomene*), a teoria da arte goetheana acaba por estabelecer a noção de uma totalidade que se torna essencial³⁹³, mas no fim não se trata senão da consagração de aparências.

De todo modo, para Benjamin a beleza está irremediavelmente ligada à aparência³⁹⁴, por isso, segundo Tiedemann, “se as obras de arte são figuras provisórias de uma tal destruição do mito, cada uma delas pressupõe a ação do mito, quão latente seja ela”³⁹⁵; todas elas participam dessa linguagem dominada pelo mítico e, como tal, pela aparência. Logo, em toda linguagem da obra de arte existe uma fissura através da qual pode-se explodir a sua falsa totalidade que não é nada mais do que a propriedade mítica da linguagem “decaída”.

Não é por acaso que, mesmo diante de um ambiente governado pela expressão mítica no romance de Goethe, Benjamin aponta, numa leitura inédita à época, a

³⁹⁰ GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Op. Cit.*, p. 102.

³⁹¹ E. M. L., p. 150.

³⁹² BENJAMIN, Walter. *Op. Cit.*, p. 118.

³⁹³ FERRIS, David. *Op. Cit.* p. 193.

³⁹⁴ Nas notas para o ensaio onde se lê “o belo da arte está de fato ligado à aparência” G. S. II, p. 829 Cf. E. S. G., p. 111.

³⁹⁵ TIEDEMANN, Rolf. *Op. Cit.* p. 102.

pequena novela incluída dentro do romance “Os jovens vizinhos singulares” – sobre um casal de jovens que, ao contrário dos quatro personagens principais, encontram no amor a sua felicidade – como o contraponto redentor do livro de Goethe. “Os amantes na novela estão além da liberdade e do destino, e a sua decisão corajosa é suficiente para romper o destino que se avoluma sobre eles e para desmascarar uma liberdade que pretendia degradá-los à nulidade da escolha”³⁹⁶. Ao contrário de Otilie e seus amigos, que se prendem à indecisão enquanto são engolidos pelos eventos na proporção em que acreditam no destino, o jovem casal da novela carrega o poder messiânico da salvação porque decidiram enfrentar o destino numa cena dramática onde o rapaz salva a amada em apuros no rio, livrando-a do afogamento³⁹⁷. Para Benjamin, ao contrário de Otilie, a moça não desejava morrer sacrificada, como também o amado não se vê como vítima dos fatos. O salto redentor e salvador é um momento de decisão que os reconcilia com o divino, por isso “os motivos míticos do romance correspondem àqueles da novela enquanto motivos da redenção”. Se, desse modo, o mítico é abordado no romance como tese, a antítese pode ser encontrada na novela³⁹⁸ como sua negação interna. A novela inserida no romance é o seu teor de verdade.

O sem-expressão é a confiança em algo que brilha mesmo no mais noturno dos mundos, mesmo naquele dominado pelo demoníaco. Otilie, como a personificação da aparência da obra, no momento em que define também se constitui como teor de verdade em evidência, pois ela é governada por uma aparência em declínio. De um lado, através da afeição, o “elemento capaz de suavizar a aparência”, ocorre o processo paulatino, “até mesmo sob uma última e extrema intensificação da aparência”, no qual se realiza enfim a “passagem para o reino da essência”, sob a égide do *daimon* Eros, embora, como validação da imperfeição humana, esse amor seja obra de *Eros thanatos*, que instaura “o reconhecimento de que o ser humano não pode nada”³⁹⁹. Curiosa é aqui essa visão de um *daimon* que é a contraparte do demoníaco naquilo que ele tem de mais destruidor: a morte, ou, no caso de Otilie, a pulsão de morte. Ao lado do Eros cosmogônico associado à luz de Hesíodo surge Eros Thanatos, sua contra-imagem,

³⁹⁶ Idem, p. 77.

³⁹⁷ GOETHE, J. W. *Op. Cit.* p. 176. “A água é um elemento amigável para quem a conhece e sabe tratá-la”, escreve o narrador. Otilie não tivera a mesma sorte com o bebê de Charlotte.

³⁹⁸ E. S. G., p. 78.

³⁹⁹ Idem 100.

a carregar a tocha apagada, e somente através deste último seria possível o repouso e o “descanso” verdadeiro diante de um mundo dominado pela culpa: “Em seu impulso para a morte (*Todestriebe*)”, escreve Benjamin, “expressa-se a ânsia pelo repouso”⁴⁰⁰. Eis o paradoxo de Eros representado por Plutarco como anjo alado portador de garras⁴⁰¹; mais ainda na figura do *Angelus novus*, de Paul Klee, e suas garras, descrito por Benjamin como “anjo predador (*Raubengels*), que teria preferido libertar os homens, despojando-os, do que torná-los felizes pela dádiva”⁴⁰². Essa relação intrínseca entre a destruição e a consumação total com a premência da verdadeira felicidade e a redenção é um lugar característico de toda a filosofia benjaminiana como bem demonstra o sem-expressão, cujo caráter aniquilador inaugura a verdade.

Mas, por outro lado, a renúncia de Otilie em satisfazer sua paixão, estancando-se em sua indecidibilidade e aceitando as regras míticas que dominam como jurisdição burguesa, além de sua fraqueza corporal diante da inanição, caracterizam-se, para Benjamin, como a decadência da bela aparência que se dá, por fim, na comoção dos amantes diante da morte já no fim da narrativa. Eis a unidade do romance: “No fato de que a afeição provoca na conciliação o declínio da aparência através da comoção”. Isto porque a comoção “é aquela transição na qual aparência – a aparência da beleza tanto quanto a aparência da reconciliação – reluz no crepúsculo uma vez mais, e de maneira doce, antes de desaparecer”⁴⁰³. Com a morte daquela que a incorporava, a aparência desaparece e a verdade se manifesta, e assim como a condição de possibilidade da verdade só se manifesta negativamente na ação do sem-expressão pelo corte e pela interrupção⁴⁰⁴, aqui também a aparência se desvanece apenas na mortificação daquela que a mantinha.

Para Benjamin “as lágrimas da comoção, com as quais o olhar se vela, são ao mesmo tempo o mais próprio véu da beleza”⁴⁰⁵, não apenas de Otilie mas também da própria obra de arte. Trata-se de questionar tanto se a aparência é verdade como também se a beleza é mera aparência, recorrendo assim tanto ao antigo *topos* do corpo como véu como também ao *topos* da beleza como véu que encobre a

⁴⁰⁰ E. S. G., p. 85.

⁴⁰¹ AGAMBEN, Giorgio. *Op. Cit.* p. 189.

⁴⁰² G. S. II, p. 1112.

⁴⁰³ E. S. G., p. 108.

⁴⁰⁴ WITTE, Bernd. *Op. Cit.* p. 46.

⁴⁰⁵ E. S. G. 108.

verdade⁴⁰⁶. Segundo o autor, a aparência não engloba restritamente a essência pois esta última não é senão o contraponto daquela, na figura do sem-expressão. Mas, do mesmo modo que o sem-expressão é o poder crítico que impede os dois de se misturarem, ele também mantém uma relação necessária com a aparência de forma tal que o belo deixa de ser belo caso a aparência dele se desvencilhe, “pois a aparência pertence ao essencialmente belo enquanto envoltório (*Hülle*), e o fato de que a beleza como tal só apareça naquilo que está velado mostra-se como sua lei essencial”⁴⁰⁷.

Dessa falsa determinação de que a beleza é aparência surgem os mais bárbaros filosofemas, tal como aquele que admite a beleza como a verdade *visível* da obra de arte. Invocando aquilo que será, anos mais tarde, exposto no seu *Doutrina da semelhança*, na qual aponta uma semelhança que existe *além* do sensível e visível, para Benjamin, a beleza não é nem aparência nem tampouco envoltório de outra coisa qualquer; ao contrário, ela é essencialidade (*wessenhaft*) que se mantém “idêntica a si mesma”, apenas sob o velamento (*Verhüllung*). Assim, “o belo não é nem o envoltório nem o objeto velado, mas sim o objeto em seu envoltório”, sendo que, caso seja desvelado, o objeto não manifestaria sua aparência. O véu da beleza é um acobertamento que não pode ser descoberto, porque a beleza só existe enquanto idêntica a si mesma; a tarefa da crítica de arte então não seria a de desvelar o envoltório mas antes, a de “elevar-se à verdadeira contemplação do belo mediante o seu conhecimento mais exato enquanto envoltório”⁴⁰⁸. Portanto, concluindo com Engelhardt, “se o objeto não pode ser separado de seu envoltório... o envoltório como tal não é acessível para a crítica de arte”⁴⁰⁹, o belo escapa a toda determinação. Ele é mistério.

Numa relação desconcertante que estabelece o belo e o segredo como prepostos da verdade, essa concepção benjaminiana põe-se paralelamente ao que Heidegger, em seu seminário sobre o *Sofista* de Platão, questiona a *alétheia* grega. A negação inclusa no prefixo *a-* impõe um fator curioso que percebe a verdade não como algo positivo, como a percebemos hoje, embora ela não se determine

⁴⁰⁶ Como a definição da poesia como “véu piedoso de imagens”, que inaugura o que Luiz Costa Lima chama de estatuto pré-ficcional da ficção. Para análise desse *topos* ver LIMA, Luiz Costa. *História, Ficção, Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 244-159.

⁴⁰⁷ Idem, p. 111.

⁴⁰⁸ E. S. G., p. 112; S. G. I, p. 195 (Trad. Mod).

⁴⁰⁹ ENGELHARDT, H. *Op. Cit.* p. 147.

simplesmente como negação. Antes de tudo, ela significa algo não mais oculto mas descoberto. Como Benjamin, que proclamava para a tarefa da crítica, o “arrancar” do ideal do problema-verdade da obra, Heidegger aponta que, exatamente por conta do caráter privativo do termo grego, o desocultamento (*Unverdecktsein*) deve ser conquistado, *alcançado* (*errungen*), visto que ele não está disponível no mundo; este só se “abre no círculo imediato do ambiente, desde que ele anseie pela necessidade natural”. Assim, aquilo que na consciência natural era desocultado torna-se oculto novamente⁴¹⁰. Ou seja, a verdade grega não admite uma visão única e unilateral mas permite compreender o mundo enquanto a revelação de algo que deve ser buscado mas cujo ocultamento se realiza na mesma busca mediante o próprio agente dessa tarefa⁴¹¹. Já Benjamin vê o belo (aquele que no *Prefácio* também deve ser buscado) como segredo – aquele enigma do qual fala o autor no início do ensaio⁴¹²–, pois o envoltório só pode ser essencial para algo que esconde um mistério. Assim como o “poetificado” do ensaio sobre os poemas de Hölderlin é a condição do poema⁴¹³, o *a priori* da obra como seu *além*, é mistério. Neste ponto Benjamin fundamenta a beleza no *logos* divino ao constatar que o segredo é necessário à obra de arte: “assim, a aparência é nela exatamente isso: não o velamento supérfluo da coisa sem si, mas sim o velamento necessário das coisas para nós”⁴¹⁴. Se, para ele, é a imperfeição do ser humano que lhe impede a realização do mais puro amor, por sua vez o véu da beleza é a “necessidade divina no tempo adequado”, por isso o desvelamento feito antes da ordem divina não revela senão o nada, “com o que a revelação substitui os segredos”. O sem-expressão como o silenciamento que fala a verdade da obra se contrapõe, deste modo, a um sem-expressão que não diz nada porque não autorizado pelo nome divino que revela.

Não se pode conceber a obra de arte sem seu velamento, sua aparência e seu segredo na mesma medida em que, em outro movimento, ela ainda se torne a resposta para os questionamentos surgidos dentro dela mesma, como o romance goetheano demonstrou na comparação com a novela. Não é casual assim que, de

⁴¹⁰HEIDEGGER, Martin. *Plato's Sophist*. Trad. Richard Rojcewicz e Andre Schuwer. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press, 1997, p. 11 (*Platon: Sophistes*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1992, B.19, p. 16) (Trad. Mod.).

⁴¹¹ Ver LIMA, Luiz Costa. *Op. Cit.*, 2006, p. 112.

⁴¹² E. S. G., p. 12: “o enigma daquilo que está vivo”.

⁴¹³ E. M. L., p. 17-8.

⁴¹⁴ Idem, p. 113.

acordo com seus esboços para o ensaio, Benjamin tenha traçado o trabalho como regime triádico: na primeira parte trataria o mítico como tese, na segunda a redenção como antítese e, por fim, na terceira a esperança como síntese⁴¹⁵. A imagem da estrela cadente passando por sobre a cabeça dos amantes no fim do romance expõe exatamente essa promessa da última das palavras originárias (*Urworte*) goethenanas, *Elpis*, ou a esperança: “Pois sob o símbolo da estrela aparecera outrora a Goethe a esperança que ele teve que conceber para os amantes”⁴¹⁶. Também interessa notar que é nesta última parte do ensaio que o autor trata da sua teoria da arte que assim se mostra, ao lado da filosofia, como modo mais acessível para alcançar o segredo da revelação contra o mítico que concorre ao domínio da linguagem. Só a cesura do sem expressão tem a palavra moral (divina) de revelar o segredo. Então qual a cesura do romance? Ela está exatamente naquela aposta de redenção inclusa na estrela que cai: “Aquele frase que, para falar com Hölderlin, contém a cesura da obra e na qual, uma vez que os amantes abraçados selam o seu fim, tudo se detém, diz: ‘A esperança passou como uma estrela que cai do céu sobre suas cabeças’”⁴¹⁷.

Segundo Engelhardt, em Benjamin a aparência só pode ser pensada “como alguma coisa que é medida à luz da verdade ao senso moral e que não deixa escapar sua verdade senão por sua destruição”⁴¹⁸; essa violência que acaba por se revelar divina carrega a duplicidade de mostrar seu mistério através do corte mais profundo dentro da obra de arte, transformando sua linguagem em *torso de um símbolo*. O que para Benjamin se chama palavra moral é para Hölderlin – a fonte de sua aceção do sem-expressão como cesura – a “palavra pura”⁴¹⁹ (*reine Wort*), uma “interrupção anti-rítmica”. A passagem de *Observações sobre Édipo* do poeta citada por Benjamin diz:

O *transporte trágico* é, na verdade, propriamente vazio e o mais desprovido de ligação. Com isso, na consecução rítmica das representações em que o *transporte* se apresenta, torna-se necessário o *que na métrica se chama cesura*, a palavra pura, a interrupção anti-rítmica, a fim de encontrar a alternância rápida das representações,

⁴¹⁵ G . S., p. 835-6.

⁴¹⁶ E. S. G., p. 119.

⁴¹⁷ Idem, p. 119.

⁴¹⁸ ENGELHARDT, H. *Op. Cit.* p. 148.

⁴¹⁹ É estranho que Benjamin não tenha dado tanta ênfase ao termo “palavra pura”. Por outro lado, há quem veja o auxílio das palavras de Hölderlin citadas pelo autor como excessivamente generalizante. Cf FERRIS. *Op. Cit.* p. 194.

em seu ápice, de tal maneira que então apareça não mais a alternância das representações mas a própria representação”⁴²⁰.

Para Benjamin, essa cesura que detém a expressão é tanto mais perceptível nos próprios hinos de Hölderlin quanto na tragédia grega, como bem demonstram os apontamentos do poeta. Hölderlin pensa o trágico mais como equilíbrio sóbrio do que como pura sensibilidade desvairada; antes, nele, a representação, a sensação e o raciocínio são cuidadosamente estudados “segundo uma regra segura”, por isso no trágico tudo é “mais equilíbrio do que pura consecução”. As representações de uma peça são como que correntes cujo ritmo deve ser, pois, calculado, de modo que as primeiras delas pressionam as últimas fazendo com que a cesura se encontre no fim⁴²¹ e, “por conseguinte o equilíbrio penderá mais para o fim”. Assim, no caso de *Édipo* e de *Antígona* “em ambas as peças são as falas de Tirésias que constituem a cesura”⁴²²

Não surpreende que, num pequeno texto intitulado *Tragédia e Trauerspiel*, Benjamin perceba que “a morte trágica não é uma conclusão, sem a certeza de vida superior e sem ironia. Ela é *metabasis* de toda a vida *eis állo génos*”⁴²³, ou seja, essa morte é a transposição da vida para outro gênero. Esse deslocamento pode ser visto a partir da estrutura interna da representação, segundo o intuito hölderliniano de “encontrar a alternância rápida das representações” e desestabilizá-las internamente pela cesura para fazer frente tanto à mania trágica quanto ao “transporte trágico”, assim demonstrando não a cadeia das imagens mas o seu próprio encadeamento. Por isso ele encontra na “sobriedade” hölderliniana outra via para a desestabilização da beleza.

Assim, a interrupção faz surgir um novo campo mais sagrado, mais elevado e que pode ser interpretado como aquele mistério do ensaio de 1922. Ele escreve no final do ensaio sobre Hölderlin que a sobriedade passa a ser permitida, “até mesmo exigida, porque em si é sagrada e se encontra no campo do elevado, para

⁴²⁰ HÖLDERLIN, Friedrich. *Observações sobre Édipo/ Observações sobre Antígona*. Trad. Pedro Sússekind e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Zahar, 2008, p. 69.

⁴²¹ Não por acaso, em sua análise dos poemas de Hölderlin, Benjamin localiza no fim do poema “Timidez” a sua cesura. *Dois poemas de Hölderlin* E. M. L., p. 46. Para mais comentários sobre a interpretação benjaminiana desses poemas ver, além dos já citados Luiz Costa Lima e Beatrice Hanssen: ESCOUBAS, Éliane. Hölderlin et Walter Benjamin: L’abstraction lyrique” In *Cahier L’Herne: Hölderlin*. Paris: Editions L’Herne, 1989, p. 489-199.

⁴²² HÖLDERLIN, Friedrich. *Op. cit.* p. 70.

⁴²³ *Tragödie und Trauerspiel* G. S. II, p. 136. Benjamin faz aqui referência à transposição de significado de um conceito através da mudança de seu gênero, noção provinda originalmente de Aristóteles, em seu *Analíticos posteriores*.

além de toda e qualquer elevação”, a razão desse elemento ser considerado “sacro-sóbrio”⁴²⁴. Como as estruturas benjaminianas relacionam um *além* da obra com um *aquém* alojado nela mesma, a sobriedade prosaica expõe também, a seu modo, o cálculo do fazer poético a partir do qual toda relação de beleza atrelada à aparência acaba por se apagar. Aliando a sobriedade à ideia romântica de reflexão, ele escreve em sua tese de doutorado: “O prosaico, no qual a reflexão se expressa de modo supremo enquanto princípio da arte, é, mesmo no uso linguístico corrente, diretamente uma designação metafórica do sóbrio”, de tal modo que enquanto uma atitude pensante e clarificadora da consciência, “a reflexão é o oposto do êxtase, da *mania* de Platão”.⁴²⁵ Certamente, o termo sobriedade surge nas reflexões de Hölderlin como uma limitação ao estado de êxtase, configurando assim um sentimento também poético que, a seu modo, ocorre como a *sophrosyne* platônica enquanto autocontrole em contraposição ao entusiasmo⁴²⁶; por isso Benjamin o relaciona com a reflexão romântica na medida em que esta se associa à auto-limitação (como herança do Eu fichteano) e, como tal, também à interrupção de um movimento. “A ‘sobriedade junoniana do ocidente’ que Hölderlin... apresentava como meta quase inalcançável de toda prática artística alemã é apenas uma outra demonização daquela cesura...”⁴²⁷. Não é menos casual, finalmente, que Goethe tenha suprimido todas as provas e anotações de seu romance a fim de deixar em

⁴²⁴ *Dois poemas de Hölderlin* E. M. L., p. 47.

⁴²⁵ BENJAMIN, Walter. *Op. Cit.*, p. 108-9.

⁴²⁶ Em contraste com a concepção de cesura em Hölderlin, ver o instigante comentário de Lacoue-Labarthe sobre a hipérbole, isto é, intensificação do movimento na obra do poeta. LACOUÉ-LABARTHE, Philippe. “The caesura of the speculative” In *Typography: mimesis, philosophy, politics*. Cambridge: Harvard University Press, 1989, p. 208-235.

⁴²⁷ E. S. G. 93. Benjamin remete à carta de Hölderlin a seu amigo Casimir Ulrich Böhlendorff na qual ele contrasta a sobriedade junoniana, enquanto constrição, com o *pathos* sagrado oriental que predominava entre os gregos. Escreve o poeta: “os gregos são menos mestres do *pathos* sagrado, porque isso lhes era inato, embora, por outro lado, desde Homero, eles tenham por excelência o dom da exposição (*Darstellungsgaabe*), porque este homem extraordinário tinha espírito suficiente para capturar a sobriedade junoniana ocidental em favor do reino de Apolo e se apropriar verdadeiramente do elemento estrangeiro”. Traduzido a partir da citação de WARMINSKI, Andrejz. “Hölderlin en France” In *Cahier L’Herne: Hölderlin*. Paris: Editions L’Herne, 1989, p. 246. Joana Hodge aponta neste contraste a dupla figura de Dionísio e Cristo aproximando assim as intenções de Hölderlin com as de Heidegger – a partir da leitura deste dos hinos daquele – de pôr figuras cristãs a par com divindades ctônicas olímpicas e pré-olímpicas. HODGE, Joana. “Sobriety, Intoxication, Hyperbology: Benjamin and Heidegger Reading Hölderlin” In BENJAMIN, Andrew e VARDOULAKIS, Dimitris. *Sparks will fly: Benjamin and Heidegger*. University of New York Press: New York, 2015, p. 206. Para outra visão da leitura heideggeriana e benjaminiana de Hölderlin, ver também no mesmo volume: “Who Was Friedrich Hölderlin? Walter Benjamin, Martin Heidegger, and the Poet”, de Antonia Egel; e a seção sobre Heidegger e Hölderlin In *Cahier L’Herne: Hölderlin*. Paris: Editions L’Herne, 1989, p. 503-11; por fim, as duas seções de *A ficção e o poema* de Luiz Costa Lima, intituladas “Walter Benjamin: ‘Dois poemas de Friedrich Hölderlin’” (pp. 161-6) e “Heidegger: Hölderlin e a essência da poesia” (pp. 167-173).

aberto as interpretações críticas como também de ocultar o modo a partir do qual produziu o romance, afastando-se da abertura do fazer poético que Hölderlin propunha e sobrecarregando uma visão mítica da obra.

De fato, de acordo com a sobriedade prosaica, o fazer poético não está localizado na mera assunção da subjetividade nem na comoção entusiástica à qual a ideia de gênio do *Sturm und Drang* tanto se aliou, mas sim na conformação de cálculos e procedimentos (*gesetzlicher Kalkül*) que o poeta deve *sobriamente* efetuar em sua criação. Hölderlin sustentava que era preciso que a poesia fosse elevada à altura da *mechanê* dos antigos. Até então, ele argumenta, a arte fora avaliada tão-somente pelo impacto que ela causava, pela sua impressão, mas não pelo “cálculo de suas leis”. “O que faz falta à poesia moderna é especialmente escola e ofício: que o seu modo de proceder possa ser calculado e ensinado e, uma vez aprendido, ser repetido sempre com confiança na sua execução”⁴²⁸. Como reflexão objetiva (lei e cálculo) e como *technê* a obra é reduzida a um procedimento técnico prosaico – mecânico, segundo Benjamin – totalmente diverso da ilusão da beleza atrelada à forma e à aparência. Pelo cálculo sóbrio, a aparência já não será mais a expressão de algo belo mas, segundo os românticos, deve ser considerada como a exposição da ideia de arte. O conceito de beleza sofre aí um revés na medida em que “a beleza como objeto de ‘prazer’, de agrado, de gosto, não parecia unificável com a rigorosa sobriedade que, segundo a nova concepção, determinaria a essência da arte”⁴²⁹.

Por outro lado, segundo Benjamin, a sobriedade de Hölderlin ou a cesura também é visível na tragédia grega mediante “o emudecer do herói”⁴³⁰. Eis aqui o fundamento da sua total rejeição da associação que a filologia de seu tempo – principalmente a de Gundolf⁴³¹ – fazia entre Ottilie e a heroína trágica, pois na medida em que ela viveu sua vida estancada na indecisão, sua morte poderia revelar tudo menos um caráter sagrado e santo; presa a esta rede mítica, ela vai aos poucos

⁴²⁸ HÖLDERLIN, *Friedrich*. *Op. Cit.* p. 67.

⁴²⁹ BENJAMIN, Walter. *Op. Cit.*, p. 111.

⁴³⁰ E. S. G., p. 93. Não à toa, segundo Scholem, Hölderlin fora uma das fontes de Benjamin para a abordagem do mito: “O espírito de Benjamin gira... em torno do fenômeno do mito, do qual ele se aproxima por diversos lados: da história, onde ele partia do romantismo; da poesia, onde ele partia de Hölderlin; da religião ele partia do judaísmo; e da lei”. SCHOLEM, Gerschom. *Op. Cit.*, 1975, p. 45.

⁴³¹ Novamente, é curioso o fato de que a crítica de Benjamin contra tentativa de heroicização e mitificação da figura de Goethe feita pelo livro de Gundolf seja contrabalanceada pelo próprio ensaio benjaminiano que afirma a presença do mítico na vida do autor do romance, nomeando-o, a partir de Jean Paul, de “Olímpico”.

perecendo na “permanência culpada e inocente no âmbito do destino”. Ao contrário dela, “na palavra trágica do herói foi alcançada a crista da decisão, sob a qual culpa e inocência do mito engolem-se como um abismo”; somente ele transforma a culpa e a inocência em imanência do bem e do mal, o que será impossível para alguém hesitante como Otilie, por isso Benjamin é taxativo quanto à morte da heroína: “Não se pode conceber nada menos trágico do que esse deplorável fim”⁴³². Porém, como vimos, o sem-expressão de *As afinidades eletivas* só se manifesta quando do completo emudecimento da personagem, quando enfim sua aparência se torna plena para depois apagar-se. Portanto a luta contra o mito não ocorre através de Otilie mas no próprio teor de verdade da obra, nas palavras de Tiedemann: “Se a tragédia é o protesto contra a dominação dos deuses olímpicos, o romance de Goethe exprime a oposição ao direito burguês; um e outro se opõem à força mítica assim como o faz toda a arte”⁴³³.

Benjamin não resumirá sua luta contra o mito ao ensaio de 1922. Na verdade, essa temática percorrerá toda a sua vida. E mesmo a relação conflituosa será amenizada com uma concepção mais dialética que os próximos escritos aqui irão apresentar. Até mesmo o termo sem expressão, ainda que estruturalmente mantido sob outros rótulos, sofrerá um revés, será de fato abandonado no *Trauerspielbuch*, por exemplo⁴³⁴; outra também será a percepção de beleza, agora alinhada à verdade, que deverá garantir “o ser da beleza”⁴³⁵. Desse ensaio, permanecerá, sobretudo, a relação íntima entre concepção de obra de arte e linguagem, como supomos estar evidenciado neste capítulo, em relação a uma obra singular e classicamente exemplar como o romance *As afinidades eletivas*; agora veremos como essa ligação ainda perdura, de modo mais ousado, sobre um gênero específico, o Barroco alemão e seu *Trauerspiel*.

3.3. A origem benjaminiana e os fenômenos originais de Goethe

A *origem* torna-se o conceito fundamental para entendermos a experiência da alegoria no pensamento benjaminiano. O termo está incluso no título da sua tese de

⁴³² E. S. G., p. 85-6.

⁴³³ TIEDEMANN, Rolf. *Op. Cit.* p.101.

⁴³⁴ MENNINGHAUS, Winfried. *Op. Cit.* p. 548.

⁴³⁵ TIEDEMANN, Rolf. *Op. Cit.* p. 74.

habilitação não no intuito de resgatar um início do que seria o gênero *Trauerspiel* alemão, que na própria avaliação do autor não legou obras-primas sustentáveis, mas antes para que o leitor pudesse apreender o arco que envolve o próprio método de análise exposto no *Prefácio*. A origem se caracteriza por desvendar a pré e a pós-história dos dados reais, e numa análise histórico filosófica a qual pretendia Benjamin, Shakespeare e as vanguardas do século XX, nomeadamente o Expressionismo, são os pontos extremos desse arco histórico; por outro lado, seria essa a razão de a alegoria surgir em Baudelaire como a força de sua poesia. Deste modo, achamos necessário um pequeno excuro para discutimos o conceito benjaminiano de origem para daí adentrarmos de vez na análise do *Trauerspiel* e da alegoria como sua forma de expressão.

“Esta introdução é uma audácia desmedida (*maßlose Chuzpe*)”, afirma Benjamin em carta de 19 de fevereiro de 1925 a seu amigo Scholem referindo-se ao seu *Erkenntniskritische Vorrede*, “isto é, nada mais e nada menos do que um prolegômeno à teoria do conhecimento, portanto, um tipo de segundo estágio, não sei se melhor, do meu anterior trabalho sobre a linguagem (que você já conhece), alterado como doutrina das ideias (*Ideelehre*)”⁴³⁶. Um ano antes desta carta, em 13 de junho de 1924, ele já assumia ao seu amigo: “Pela primeira vez desde o trabalho *Über Sprache überhaupt und über Sprache des Menschen*, você encontrará novamente nele [no *Prefácio*] algo como um ensaio sobre a teoria do conhecimento”⁴³⁷. É evidente, pois, que Benjamin não escondia a afinidade íntima entre o seu *Prefácio* e o *Sprachaufsatz*, que fora sempre ressaltado durante todo o trabalho de elaboração daquele. Talvez apenas nele o autor tenha sabido alocar toda a sua veia crítica sobre o momento intelectual que predominava na academia e na filosofia de seu tempo, marcados pelo neokantismo e pelo historicismo; por ter suas digitais tão visíveis, não seria casual que essa parte do *Trauerspielbuch* tenha sido justamente a mais execrada, recebida como confusa, irrelevante para a tese e imprópria para o decoro acadêmico. No fim das contas, Benjamin realmente trata do tema *Trauerspiel* apenas na terceira parte do prefácio, se levarmos em conta a divisão feita por Beatrice Hanssen; a primeira parte (I 207-218) é centrada na “reinterpretação cabalística da doutrina das ideias de Platão”, ao passo que a

⁴³⁶ G. B. III, p. 14.

⁴³⁷ G. B. III, p. 464.

segunda (I 218-228) trata das definições de uma história filosófica e da “ciência da origem”⁴³⁸.

“O artista deve invocar o teor e a forma a partir de sua [da obra de arte] própria essência”. De acordo com o que vimos até aqui, estas palavras condizem com muito daquilo que fora apresentado no *Prefácio*. Elas pertencem, no entanto, a outro artista cientista que certamente causou um impacto profundo na obra de Benjamin: W. Goethe⁴³⁹. A presença deste último naquele trabalho não se apresenta apenas nas relações entre a categoria de origem e a de “fenômeno originário” senão que atravessa toda a teoria das ideias ali encerrada. Com efeito, expressões como *teor*, *forma*, *ideal* e *história natural* remetem ao trabalho científico do autor de *Faust*. Não seria exagero pensar, como quer Stéphane Mosès, que “a morfologia goetheana portanto lhe fornece o modelo de um conhecimento concebido de acordo com um paradigma estético no qual a combinação de formas... constitui um tipo de alfabeto que permite que o texto do mundo seja decifrado.”⁴⁴⁰

A despeito de nosso autor, assim como nos outros casos aqui analisados, não adotar absolutamente aquelas referências, é preciso reconhecer que, pelo menos nos seus escritos dessa época, o fantasma da doutrina goetheana era sempre presente. De outro modo, a tão recorrente menção à epígrafe do *Prefácio*⁴⁴¹ pela crítica não teria um papel importante no próprio modelo de “apresentação” do *Trauerspielbuch*; embora em um primeiro momento a intenção de Benjamin não fosse a de pôr ali a citação dos *Materiais para a história da Doutrina das cores*, através da qual “deixaria as pessoas boquiabertas”.⁴⁴² O que há de interessante na passagem citada é que ela vai inteiramente ao encontro do espírito que domina o texto benjaminiano: “Visto que nem no saber nem na reflexão nos é possível chegar

⁴³⁸ HANSEN, Beatrice. *Op. Cit.*, p. 38.

⁴³⁹ GOETHE, J. W. *Zur Farbenlehre* In *Goethes Sämtliche Werke*. Hers. Hans Gerhard Gräf. Leipzig: Insel Verlag, XVII, 1925, p. 246 „der Künstler soll Gehalt und Form aus der Tiefe seines eigenen Wesens hervorrufen“. A partir de agora F. L. Cf. resenha escrita por Benjamin para uma edição da *Farbenlehre* do ano de 1925. G. S II, p. 148-151.

⁴⁴⁰ MOSÈS, Stéphane. *The angel of history*: Rosenzweig, Benjamin, Scholem. Trans.: Barbara Harshaw. California: Stanford University Press, 2009, p. 89.

⁴⁴¹ A passagem é do *Materiais para a história da teoria das cores*: “Dado que nem no conhecimento nem na reflexão nos é possível chegar à totalidade, porque àquele falta a dimensão interior e a esta a exterior, temos necessariamente de pensar a ciência como arte, se esperarmos encontrar nela alguma espécie de totalidade. Essa totalidade não deve ser procurada no universal, no excessivo; pelo contrário, do mesmo modo que a arte se manifesta sempre como um todo em cada obra de arte particular, assim também a ciência deveria poder ser demonstrada em cada um dos objetos de que se ocupa”.

⁴⁴² G. B. III, p. 464.

à totalidade”, lemos, “porque àquele falta a dimensão interior e a esta a exterior, temos necessariamente de pensar a ciência como arte, se esperarmos dela alguma espécie de totalidade”⁴⁴³. Assim como Benjamin vai contra o domínio dos conceitos universalizantes nas ciências, Goethe também articula o ataque frontal ao mecanicismo dominante em sua época⁴⁴⁴, configurado na pessoa de Isaac Newton. Como se sabe, suas pesquisas no campo das ciências naturais surgiram em contraposição exatamente ao modelo mecânico newtoniano. “Fórmulas mecânicas”, escreve ele no *Doutrina das cores*, “dizem respeito mais ao senso comum; são mais genéricas, contendo sempre algo tosco”⁴⁴⁵. A óptica newtoniana parecia-lhe, como tal, negar toda forma de apreensão do ser das luzes; a postulação de que estas poderiam ser indivisíveis confirmava essa suposição e, mais do que isso, repercutia a insuficiência daquele “saber” (*Wissen*) para atingir a totalidade dos fenômenos, pois ele negligencia exatamente o que há de interior nas coisas.

Desse modo, tanto a apelação para ao que há de mais íntimo ou essencial nos fenômenos quanto a solução para aquela carência reúnem os dois autores. Para Benjamin, na medida em que o filósofo deve descrever o mundo das ideias, ao mesmo tempo em que também se ocupa da empiria dos fenômenos, ele pode ser representado como um “mediador” entre o cientista (*Forscher*) e o artista. “O que une [o cientista] ao filósofo é o interesse no desaparecer da mera empiria, e ao artista é a tarefa de apresentação”⁴⁴⁶. Um filósofo que incorpora o cientista e o artista lança mão do tratado para expor seu próprio *estilo*. Com efeito, na sua tese sobre os românticos, ele afirma que “Goethe interpreta a forma da arte como estilo”, e acrescenta, “todavia, ele viu no estilo o princípio formal da obra de arte, tendo abarcado apenas um estilo mais ou menos determinado historicamente: a apresentação tipificadora (*Darstellung typisierender Art*)”⁴⁴⁷. É evidente, pois, que

⁴⁴³ F. L. p. 541. O. 15 (Trad. Mod.). „Da im Wissen sowohl als in der Reflexion kein Ganzes zusammengebracht werden kann, weil jenem das Innre, dieser das Äußere fehlt, so müssen wir uns die Wissenschaft notwendig als Kunst denken, wenn wir von ihr irgendeine Art von Ganzheit erwarten“.

⁴⁴⁴ F. L. p. 13 „Die seit einem Jahrhundert herrschende Newtonische Theorie hingegen gründete sich auf einen beschränkten Fall und bevorteilte alle die übrigen Erscheinungen um ihre Rechte, in welche wir sie durch unsern Entwurf wieder einzusetzen getrachtet“.

⁴⁴⁵ GOETHE, J. W. *Doutrina das cores*. Trad.: Marcos Gianotti. São Paulo: Nova Alexandria, 1993, p. 126; F. L. p. 215. A partir de agora D. C. “Mechanische Formeln sprechen mehr zu dem gemeinen Sinn; aber sie sind auch gemeiner und behalten immer etwas Rohes“.

⁴⁴⁶ G. S. I, p. 212.

⁴⁴⁷ BENJAMIN, Walter. *Op. Cit.*, p. 122 (tradução modificada); BENJAMIN, Walter. *Werke und Nachlaß. Kritische Gesamtausgabe*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, v 3, p. 129

no *Prefácio* Benjamin tem em mente a concepção goetheana da “ciência como arte” quando trata desse estilo filosófico próprio ao artista-cientista, que configuraria a expressão pessoal daquele *daimon* ou daquele “extremo que alcança a síntese”.

Essa síntese demoníaca que une os extremos se torna então um caminho comum a ambos os autores. Goethe tentou durante suas pesquisas científicas superar as dicotomias fundantes das ciências como a separação entre sensibilidade e razão. Sua *Doutrina das cores* também apresenta essa característica ao afirmar, por exemplo, sobre as “imagens coloridas”, que “as cores diametralmente opostas são aquelas que se complementam no olho”⁴⁴⁸, pois neste se “contrapõe um extremo ao outro... unindo ao mesmo tempo os opostos e almejando, sucessivamente no mesmo tempo e espaço, à totalidade”⁴⁴⁹. Segundo Georg Simmel, no seu livro *Goethe*, que teve grande influência na interpretação benjaminiana do poeta, o que está em questão nele é a “relação harmônica do homem com a totalidade do mundo”⁴⁵⁰. Neste sentido, há uma completa negação da disposição do sujeito do conhecimento diante do mundo enquanto objeto – no sentido benjaminiano aqui referido, isto é, o de algo a ser possuído e de um ob-jeto, uma entidade diante do sujeito –, assim, afirma-se conclusivamente de que ambos são uma e só unidade ou totalidade existencial. Ou seja, tal como nosso filósofo, aqui temos a convicta refutação da separação entre sujeito que conhece e objeto a ser conhecido. Daí que lemos na *Doutrina*: “O olho se forma na luz e para a luz, a fim de que a luz interna venha ao encontro da luz externa”⁴⁵¹. Essa *correspondência* entre o micro e o macro encontrou um território frutífero na *doutrina* das semelhanças de Benjamin.

Segundo Elisabeth Rotten, cujo livro *Goethes Urphänomen und die platonische Idee (O fenômeno originário de Goethe e a ideia platônica)* fora uma das fontes dessa leitura benjaminiana entre Platão e Goethe, de tal modo a síntese goetheana exigia a totalidade que seus estudos científicos só poderiam ser

⁴⁴⁸ D. C. p. 62; F. L. p. 54 „...die in demselben diametral einander entgegengesetzten Farben diejenigen sind, welche sich im Auge wechselseitig fordern“.

⁴⁴⁹ D. C. p., p. 58; F. L. p. 49. „Es ist vielmehr zu einer Art von Opposition genötigt, die, indem sie das Extrem dem Extreme, das Mittlere dem Mittleren entgegengesetzt, sogleich das Entgegengesetzte verbindet und in der Sukzession sowohl als in der Gleichzeitigkeit und Gleichörtlichkeit nach einem Ganzen strebt“.

⁴⁵⁰ SIMMEL, Georg. *Goethe*. Leipzig: Verlag von Klinkhardt & Biermann, 1913, p. 34.

⁴⁵¹ D. C. p. 44; F. L. 36. „und so bildet sich das Auge am Lichte fürs Licht, damit das innere Licht dem äußeren entgentrete“.

compreendidos enquanto artísticos⁴⁵². Assim, Goethe confessava ao seu amigo Schiller: “Minhas considerações sobre as naturezas orgânicas assim como sobre a doutrina das cores vão ao encontro daquelas sobre a arte”⁴⁵³. Em Goethe o homem era uma totalidade (*ein Ganzes*), uma “unidade de forças múltiplas; a obra de arte deve falar para essa totalidade do homem, deve corresponder a essa multiplicidade única nela mesma”⁴⁵⁴. Essa multiplicidade, próxima daquela ideia que Benjamin pretendia preservar, referia-se à condição de que existe algo especial que liga as partes e o todo em uma dialética peculiar. “Todo ser existente é um análogo de todo o existente; por isso a existência nos parece sempre ao mesmo tempo única e coesa”⁴⁵⁵. Por conseguinte, todo ser humano é o exemplar da humanidade já que nele cabe a totalidade de tudo o que é diverso e vivo. Eis que o pensamento goetheano impregna completamente a expressão orgânica das ciências naturais, daí sua crítica ao mecanicismo que “transforma o que é vivo em algo morto, destroem a vida interna para apresentar externamente uma vida insatisfatória”⁴⁵⁶. Vendo os fenômenos em sua única “totalidade vital”⁴⁵⁷ (*Lebenstotalität*) perceberemos a harmonia⁴⁵⁸ orgânico-cosmológica resultante dessa concepção no seu famoso conceito de “fenômenos originários” (*Ürphänomen*).

Nossa digressão até agora se deve à necessidade de introduzir – mesmo que de modo exageradamente superficial – as teorias goethianas para que seja possível entender, por um lado, o que está em jogo no *Prefácio*, na medida em que ele joga com as perspectivas da história natural representadas em Goethe, e por outro, que, sem esse pano de fundo, seria impossível interpretar o seu conceito de “origem”. Pois, segundo Tiedemann, “a transposição de um conceito da natureza para um conceito histórico é o tema central da filosofia de Benjamin”⁴⁵⁹. Só poderíamos

⁴⁵² ROTTEN, Elisabeth. *Goethes Urphänomen und die platonische Idee*. Giessen: Verlag von Alfred Topelmann, 1913, p. 86-7. No capítulo final da sua tese, onde Benjamin trata da relação entre Goethe e os românticos, o autor alude ao livro de Rotten.

⁴⁵³ *Apud* ROTTEN, Elisabeth. *Op. Cit.* p. 87. Carta a Schiller, 3 março 1798.

⁴⁵⁴ GOETHE, J. W. *Der samler und die Seinigen* *Apud* ROTTEN, Elisabeth. *Op. Cit.* p. 86

⁴⁵⁵ GOETHE, J. W. *Maximen und Reflexionen* In *Goethes Sämtliche Werke*. Hers. Gunther Ipsen. Leipzig: Insel Verlag, XIII, 1925, p. 592. „Jedes Existierende ist ein Analogon alles Existierenden; daher erscheint uns das Dasein immer zu gleicher Zeit gesondert und verknüpft.”

⁴⁵⁶ D. C. p. 126; F. L. p. 215. „Sie verwandeln das Lebendige in ein Totes; sie töten das innre Leben, um von außen ein unzulängliches heranzubringen“.

⁴⁵⁷ SIMMEL, Georg. *Op. Cit.* p. 28.

⁴⁵⁸ D. C. p. 66 “Se os elementos que compõem uma totalidade ainda são perceptíveis, essa totalidade é justamente chamada de harmonia”. F. L. p. 59. “Wenn in der Totalität die Elemente, woraus sie zusammenwächst, noch bemerklich sind, nennen wir sie billig Harmonie”.

⁴⁵⁹ TIEDEMANN, Rolf. *Op. Cit.* p. 82.

compreender a complexa categoria epistemológica de origem a partir dessa percepção de que a) ela é a historicização de todo o pensamento goetheano reservado às ciências da natureza, e b) ao lado do “tempo de agora” (*Jetztzeit*) ela é a principal categoria – também teológica – elaborada por Benjamin no campo da teoria da história.

Os apontamentos de Tiedemann confirmam o fato de que o próprio Benjamin percebia a afinidade entre o seu conceito de origem e as pesquisas de Goethe; em uma das notas para o *Prefácio*, que acabou mais tarde fazendo parte da seção sobre a teoria do conhecimento do *Passagenwerke*, lê-se:

Estudando, em Simmel, a apresentação do conceito de verdade de Goethe principalmente sua explicação excelente do fenômeno originário, tornou-se claro para mim que o meu conceito de ‘origem’ no *Trauerspielbuch* é uma transposição rigorosa e concludente desse conceito goetheano fundamental do âmbito da natureza para o da história⁴⁶⁰.

Com efeito, para Simmel, o conceito de fenômeno original se situa num ponto de “síntese verdadeiramente genial” visto que, “com ele, o que se designa como lei, sentido, absoluto das formas de existência, mostra-se mesmo no interior da planície dos fenômenos”; deste modo, ele se constitui como o “caso mais puro de uma relação, de uma combinação, de um desenvolvimento da existência natural”. Essa característica de multiplicidade composta garante-lhe a superação da divisão entre subjetivo e objetivo que tem como consequência uma “reviravolta da teoria do conhecimento”: “ele é a lei atemporal mesmo em uma intuição temporal, o universal que se manifesta na forma singular”⁴⁶¹.

Ora, essa interpretação cai como uma luva nas mãos de Benjamin. Se por um lado ela reflete a concepção de ideia, na qual, para atingir o ser da verdade seria preciso manter em algum grau uma relação com o fenômeno, por outro ela garante a temporalidade máxima dessa ideia na categoria de origem, que, afinal, é a ideia mesma, como ele escreveu numa pequena nota da primeira versão do *Prefácio*: “Origem é ideia”⁴⁶². A origem é, por diversas perspectivas, marcada pela duplicidade, é um *daimon*, como lhe chamamos; isto porque, tal como na inspirada interpretação simmeliana de Goethe, ela guarda em si simultânea e inusitadamente

⁴⁶⁰ G. S. I, p. 953.

⁴⁶¹ SIMMEL, Georg. *Op. Cit.* p. 57.

⁴⁶² G. S. I, p. 936.

uma temporalidade e uma atemporalidade cuja peculiaridade dialética também a transforma numa “virada gnoseológica” poderosa. Primeiramente: “Em todo fenômeno de origem (*Ursprungsphänomen*) determina-se a figura (*Gestalt*) sob a qual a ideia sempre se confronta com o mundo histórico até conseguir completar (*vollendet*) a totalidade de sua história”⁴⁶³. Mais uma vez, as categorias trabalhadas pelo autor supõem a tentativa de complementação de algo a ser ainda realizado, preenchido, acabado, até atingir um ponto culminante de totalização e, em todo caso, de redenção, pois seria precisamente aquilo que está em jogo aqui. Segundo Simmel, “para a síntese goetheana, a figura é, como tal, a revelação imediata da ideia”⁴⁶⁴, ela é dada na sensibilidade pura porque ela é imediata; contudo, ela não se confunde com a intuição intelectual, a qual Benjamin também deplorava mas, assim como este, não separa a contemplação da ideia da sua “imersão” no teor material. Pois o que há de mais essencial na empiria é que deve ser salva na medida em que, em Goethe, a figura, como fenômeno puro, já é o próprio conhecimento: “Todo o fato já é teoria”⁴⁶⁵ ou “ao olharmos atentamente para o mundo já estamos teorizando”⁴⁶⁶

A complementação, o inacabado, apresenta-se fundamentalmente nas teorias goethianas; para ele, “não podemos cair no erro de considerar esse fenômeno algo já pronto, acabado, mas algo que sempre vem a *ser e se desenvolver*”⁴⁶⁷. Eis a precisão do conceito de fenômeno original, alçado, pois, por Benjamin. Nas palavras de Mosès, “os fenômenos originários são aqueles que permitem encontrar a ideia abstrata de uma unidade ou de uma invariante no seio de uma multiplicidade do sensível”⁴⁶⁸. Pois eles não apenas tomam a variedade numa singularidade fenomênica, mas também apresentam a interioridade – o ser – das coisas em constante *atividade*, em desenvolvimento. Afinal, a planta, como um todo, já existe *virtualmente* na semente. No singular já ocorrem as transformações e as leis do universal. Por isso, a origem benjaminiana carrega essa outra característica

⁴⁶³ G. S. I, p. 226.

⁴⁶⁴ SIMMEL, Georg. *Op. Cit.* p. 51.

⁴⁶⁵ GOETHE, J. W. *Op. Cit.* p., XIII p. 595. „Das Höchste wäre: zu begreifen, daß alles Faktische schon Theorie ist“.

⁴⁶⁶ D. C. p. 37; F. L. p. 27. “so kann man sagen, daß wir schon bei jedem aufmerksamen Blick in die Welt theoretisieren”.

⁴⁶⁷ D. C. p. 89; F. L. p. 94. „Bei allem diesem lassen wir niemals aus dem Sinne, daß diese Erscheinung nie als eine fertige, vollendete, sondern immer als eine werdende, zunehmende“.

⁴⁶⁸ MOSÈS, Stephane. *L'idée d'origine chez Walter Benjamin*. In WISMANN, Heinz (org.) *Walter Benjamin et Paris*. Paris: Cerf, 1986, p. 813.

demoníaca, essa dialética própria na qual ela “não se retira dos dados factuais, mas refere-se à sua pré e pós-história (*Vor- und Nachgeschichte*)”⁴⁶⁹. O exemplo mais notável do que seria essa origem que estabelece a virtualidade a partir dos eventos próprios da história é o próprio gênero *Trauerspiel*, que tem em Shakespeare o seu germen histórico e no expressionismo a sua ascensão pós-histórica ou, no contexto da *Passagenwerk*, a pré-história de Baudelaire “na alegoria, e sua pós-história, no *Jugendstil*”⁴⁷⁰. Ou seja, tal como a planta singular contém em si a planta originária (*Urpflanze*) e a sua ascensão em *desenvolvimento*, todos os fenômenos históricos também estão marcados por essa atividade germinal quando vistos sob o olhar da origem.

No estudo das passagens Benjamin chama esta estrutura de monadológica. No *Prefácio* ele já mantinha essa concepção no que diz respeito à ideia-origem: “A sua estrutura, marcada pela totalidade, em contraste com o seu inalienável isolamento, é monadológica. A ideia é uma mônada”⁴⁷¹. Essa inspiração direta em Leibniz procura alcançar uma explicação para aquela pré-história, ou seja, supõe a harmonia preestabelecida daquele que desenvolveu o cálculo infinitesimal. Em Leibniz a realidade é constituída por centros de forças que se caracterizam por serem substâncias simples, “sem partes”, i. e., as mônadas que, na medida em que concentram dentro de si a totalidade do mundo, não devem – como na crítica de Goethe à concepção de luz em Newton – nem ser divisíveis nem sofrer nenhuma intervenção externa, como se lê no famoso # 7: “As mônadas não tem janelas, para as quais alguma coisa possa entrar ou sair delas”⁴⁷². Nada pode adentrá-la e tampouco sair delas porque elas já contêm o mundo e são expressão deste; como tal, o que distingue cada uma delas, enquanto essências metafísicas isoladas, é a atividade que, claro, é puramente interna e “envolve e representa uma variedade na unidade”, a qual Leibniz chama de *percepção*⁴⁷³, cuja ação de um “princípio interno” que provoca a mudança ou a “passagem de uma percepção à outra” é a *appetition*⁴⁷⁴.

⁴⁶⁹ O. 35, G. S.I, p. 226.

⁴⁷⁰ G. S. V, p. 59, N10, 3.

⁴⁷¹ O. p. 36.

⁴⁷² LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm. *Monadologie*. Französisch / Deutsch. Trad.: Hartmut Hecht. Stuttgart: Philipp Reclam, 1988, p. 12.

⁴⁷³ Idem, p. 16 #14.

⁴⁷⁴ Idem, p. 16 #15.

Essa atividade constante da mônada chamou a atenção de Benjamin porque ela, primeiramente, garante a unidade da multiplicidade própria à ideia; em segundo lugar, o seu isolamento é próprio da ideia, pois “cada ideia é um sol, e relaciona-se com as outras como os sóis se relacionam uns com os outros”⁴⁷⁵; por fim, porque “a ideia é uma mônada – resumindo: toda ideia contém a imagem (*Bild*) do mundo”⁴⁷⁶. Entre Leibniz e Goethe, surge, pois, um conceito comum que servirá à determinação da origem: o de enteléquia⁴⁷⁷. Assim, na primeira versão do *Prefácio*, Benjamin explica: “A origem é, portanto, enteléquia. Na enteléquia o devir (*Werden*) se fixa”. A ideia acolhe em si uma multiplicidade de eventos históricos para “demonstrar que ela toma uma forma cristalizada da unidade no âmbito do ser verdadeiro (*wahren Seins*) que apresenta a ideia”⁴⁷⁸. A enteléquia aristotélica serve aqui para garantir a perfectibilidade dessas estruturas que se baseiam nessa dialética própria, na qual a mutabilidade e a permanência residem dentro da coisa em si, e, além disso, constitui também o contraponto às explicações tanto naturalistas quanto históricas baseadas na causalidade. Daí que, no âmbito daquele ser verdadeiro incrustado nos fenômenos, a ideia, como Benjamin complementa na passagem acima citada, é *res in universale* e não *universale in re*. Ela mesma é um sujeito que não se volta para uma exterioridade que seria a causa de todo o devir produzido nela mesma. Como se percebe, na constituição da ideia-origem, nosso autor dá conta, embora não em sua íntegra, de dois modelos, as ideias de Platão e a monadologia dialética de Leibniz⁴⁷⁹.

Segundo Jeane Marie Gagnebin, além de Goethe e Platão, outro modelo que inspira Benjamin no *Prefácio* é o da teologia judaica, ou seja, da história do ponto de vista da cabala⁴⁸⁰. As palavras do autor não desmentem: “‘Origem’ – é o conceito do fenômeno originário teológico e historicamente diferente, teológico e historicamente *vivo* (*lebendige*) transposto das relações naturais para as judaicas da história”, ou seja, conclui ele, “‘origem’ é o fenômeno originário no sentido

⁴⁷⁵ O. p. 25-6.

⁴⁷⁶ G. S. I, p. 228.

⁴⁷⁷ LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm. *Op. Cit.* p. 18 #18. “Poderíamos dar o nome de enteléquia a todas as substâncias simples ou mônadas criadas. Pois elas possuem nelas mesmas uma certa perfeição e suficiência que tornam forças de suas ações internas, e por assim dizer, de autómatos incorpóreos”.

⁴⁷⁸ G. S. I, p. 946.

⁴⁷⁹ FERBER, Ilit. *Op. Cit.* p. 169. A autora apresenta um modelo a mais, a dialética de Hegel que para nós não se tem grande peso na formação da ideia benjaminiana; por exemplo, no *Passagenwerk*: “Onde se realiza um processo dialético, tratamos com uma mônada”. G. S. V, p. 596, N 11, 4.

⁴⁸⁰ GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Op. Cit.* p. 12.

teológico. Apenas assim se satisfaz o conceito de autenticidade (*Echtheit*)⁴⁸¹. Pois, para ele, o filósofo deveria ter como princípio metodológico descobrir o autêntico, ou seja, o “selo de origem nos fenômenos”, como ato de reconhecimento, ligado à rememoração platônica, mas não à anamense do *eidōs* e sim ao reconhecimento dos sinais divinos deixados na criação. Eis aqui o ponto no qual a história judaica prevalece na categoria da origem. Nisso nosso autor avança contra duas frentes.

Primeiramente contra a concepção neokantiana, nomeadamente a de Hermann Cohen, que sustentava, na primeira parte do seu *Logik der reinen Erkenntnis*, que a origem era a origem do próprio pensar. Assim, de acordo com Franz Rosenzweig, na “lógica das origens”, Cohen “descobriu na matemática o *organon* do pensar”⁴⁸², pois ele via nela o caminho para “reconhecer no nada a origem de alguma coisa”, opondo-se, deste modo, à fundação da lógica hegeliana sob o conceito do ser⁴⁸³. Numa nota de seus espólios Benjamin escreve: “Deve-se investigar a relação de meu conceito de origem (como o *Trauerspiegelarbeit* e o ensaio sobre Kraus o desenvolve) com o conceito de Revelação de Rosenzweig”⁴⁸⁴. Certamente esse conceito judaico de Revelação se mantém em plena dialética com o de origem, que, como se viu, está essencialmente incluso dentro daquela. Por isso, na origem os extremos se encontram: “Esta ‘origem’”, escreve nosso autor no ensaio sobre Kraus (1935), “– o selo de autenticidade (*Echtheitssiegel*) nos fenômenos – é o objeto de uma descoberta, ligada de um modo particular ao reconhecimento (*Wiedererkennen*)”⁴⁸⁵. Assim como a rima do poema tem sua origem exatamente no fim de cada verso, a origem não concerne ao começo mas a uma dimensão dupla que garante sua historicidade fulgurante⁴⁸⁶. Daí que, no *Prefácio*, ele conclui: “A categoria de origem não é portanto, como Cohen quis, uma categoria lógica senão que histórica”⁴⁸⁷.

⁴⁸¹ G. S. I, p. 954.

⁴⁸² ROSENZWEIG, Franz. *The star of redemption*. Trad.: Barbara E. Galli. Madison: University of Wisconsin Press, 2005, p. 27.

⁴⁸³ Idem p. 28.

⁴⁸⁴ G. S. VI, p. 207.

⁴⁸⁵ G. S. II, p. 360.

⁴⁸⁶ Sobre essa determinação, explica Benjamin em carta a Adorno: “decisivo na redenção – não é mesmo? – nunca é algo progressivo”, isto é, “pode se parecer com o regressivo tanto quanto com o objetivo último, que Karl Kraus chama de origem” ADORNO, T. W. e BENJAMIN, Walter. *Correspondência 1928-1940*. São Paulo: Editora UNESP, 2012, p. 374.

⁴⁸⁷ G. S. I, p. 226.

Em segundo lugar, a origem ataca frontalmente o conceito essencialmente causalista dos historicistas: o de *gênese*. Ela não supõe um ponto de começos, mas, ao invés, e como já se percebe, tem a ver com “o devir e o desaparecer daquilo que surge (*Entspringendes*). A origem se fixa no fluxo do devir como redemoinho e arranca de seu ritmo o material de sua gênese (*Entstehungsmaterial*)”⁴⁸⁸. Neste sentido, *ser e desenvolvimento* em Goethe se tornam, em Benjamin, a dialética essencial na qual “unicidade e repetição surgem condicionando-se mutuamente”⁴⁸⁹ até atingirem a completude histórica, mais uma vez no sentido escatológico já elaborado no ensaio sobre o tradutor⁴⁹⁰. Do mesmo modo que este último utiliza as singularidades das línguas para alcançar a língua pura pela tradução, unindo os cacos das línguas assim espalhadas pelo mundo, o investigador, ao reconhecer a autenticidade na singularidade dos fatos – a origem – tem como tarefa “constatar o devir (*Werden*) dos fenômenos no seu ser (*Sein*)”⁴⁹¹.

E surge daí a questão de saber se esta repetição, esta constância no ser eterno, ressoa a ideia nietzscheana de “eterno retorno”. Assim, por exemplo, para Heidegger, quando Nietzsche propõe que “o ente (*Seiende*) é, enquanto algo fixado (*Festgemachtes*), constante, ele é uma perpétua criação e destruição”, ele não está senão abarcando de uma só vez duas determinações fundamentais do ente, quais sejam, a de Parmênides, para o qual o ente é (*das Seiende ist*), e a de Heráclito, que, com sua dialética, propõe a mudança também como constante, ou seja, o ente vem-a-ser (*das Seiende wird*)⁴⁹². No entanto, na leitura de Heidegger, essas duas coisas não estão justapostas (*Nebeneinander*) senão que constituem a eterna luta de fixação e transfiguração, que, na verdade, é o que o torna “devir perpétuo”. Porém, segundo Beatrice Hanssen, o “eterno retorno” de Nietzsche está consideravelmente longe de Benjamin na medida em que este intentava justamente ultrapassar essa teoria, entendida como um resquício do mito. De fato, existe a antinomia na qual os fatos da história, sendo singulares, não poderiam ser suficientemente abarcados pela repetição manifestada neles mesmos; contra essa redução que oblitera a empiria dos fenômenos, Benjamin tentou cunhar o conceito de origem como algo duplo, que

⁴⁸⁸ G. S. I, p. 226.

⁴⁸⁹ O. p. 34.

⁴⁹⁰ HANSEN, Beatrice. *Op. Cit.*, p. 34.

⁴⁹¹ G. S. I, p. 228.

⁴⁹² HEIDEGGER, Martin. *Nietzsche*. Trad.: Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Forense, 2014, p. 328; *Gesamtausgabe*. Frankfurt: Klostermann, 1996, Band 6.1 Erste Band, p. 417.

reuniria “singularidade e repetição”⁴⁹³. Assim, nosso autor escreve na primeira versão do *Prefácio*, que o processo histórico deve ser visto como um “ritmo objetivo e teleológico” no qual a causalidade se esvai em nome de uma concepção moral: “Essa concepção de história – que torna a fronteira entre história natural e história universal (*Natur- und Weltgeschichte*) seriamente problemática – consideraria a repetição como motivo essencial de toda periodização de ambas as histórias”, e por conseguinte, “tornaria a questão sobre em qual sentido a repetição pode aparecer na história – um decurso que não se repete – num *experimentum crucis* de toda a filosofia da história”⁴⁹⁴. Talvez a objetividade requerida por Benjamin desde o trabalho sobre Kant tenha chegado ao ponto máximo na suposição de uma repetição do singular que eliminaria toda forma de subjetivação da análise do tempo histórico, implicando assim na ideia de um “ritmo objetivo”. Além disso, a referência a uma pré-história dos fatos também admite essa leitura, que encontra a simultaneidade da “unicidade e da repetição”, como ficou claro na versão definitiva do *Prefácio*; assim, ao lançar mão da repetição, ele nega a mitologia do eterno retorno ao mesmo tempo que, de uma só vez, aponta para o devir, *nos fatos e nas obras de arte*, caracterizado pela pós-história. Visto que o retorno é inacabado, ele precisa de *complementação* contínua, afinal, como lemos no ensaio sobre Kraus, e como lemos também no *Prefácio*, o “ritmo da origem” é duplo: “ela quer ser reconhecida, por um lado, como restauração, como restabelecimento (*Wiederherstellung*) e, por outro, como incompleto (*Unvollendetes*), inacabado (*Unabgeschlossenes*)”⁴⁹⁵.

Mais do que essas implicações, a passagem citada aponta a interferência entre dois domínios considerados distintos: a história natural e a história universal. Noutra atitude de reunir duas formas diversas, Benjamin adentra definitivamente no campo da obra de arte. Ele afirma que no campo da arte seu teor metafísico se demonstra “atuante (*wirkend*) e como que pulsando como sangue no corpo”⁴⁹⁶. Assim, segundo Hanssen, enquanto tenta destruir todos os limites entre história natural e universal, ele acaba por diferenciar uma mesma história humana pragmática e outra das obras de arte enquanto naturais. Em carta a Scholem, ainda durante o seu processo de escrita do prefácio, ele comenta sobre “o poder orgânico

⁴⁹³ HANSSSEN, Beatrice. *Op. Cit.*, p. 42.

⁴⁹⁴ G. S. I, p. 935.

⁴⁹⁵ G. S. I, p. 226.

⁴⁹⁶ G. S. I, p. 220.

do domínio alegórico⁴⁹⁷ exposto no texto; neste percebemos que as ideias e suas essências salvas se reúnem sob o próprio domínio de uma história natural. “A vida da obra (*Das Leben der Werke*) e das formas, que somente dentro desta proteção se desenvolve (*entfaltet*) claramente e restringida (*ungetrübt*) da vida humana, é a vida natural (*natürliches Leben*)”⁴⁹⁸.

Assim, não por acaso, na primeira versão do *Prefácio*, Benjamin faz uma pequena anotação entre colchetes nesta passagem: “Ver *Taref. Do Tradutor*”, texto no qual ele desenvolve a sua teoria de uma *sobrevivência* (*Nachleben*) das obras de arte, como vimos no primeiro capítulo. Mas na versão definitiva ele vai além, pois não trata apenas das obras de arte como fenômeno germinativo no qual a pré e a pós-história⁴⁹⁹, o ser e o devir, estão como que conformados numa mônada atuante *vivamente*, mas também estabelece uma história exclusiva das obras de arte a que a ele chama de história natural que se caracteriza, como escreve Hanssen, por “certa independência da história pragmática humana”⁵⁰⁰. Essa história que se realiza dentro das próprias conexões das obras de arte em conjunto fundamenta a nova noção de gênero em Benjamin.

⁴⁹⁷ G. B. II, p. 508.

⁴⁹⁸ G. S. I, p. 228.

⁴⁹⁹ “A pré e pós-história de tais seres, como marca da salvação ou reunião no cerco do mundo das ideias, não é história pura, mas natural.” G. S. I, p. 227.

⁵⁰⁰ HANSEN, Beatrice. *Op. Cit.*, p. 47.

4

A teoria da linguagem e o gênero literário: tragédia e *Trauerspiel*

Introdução

Logo após o término do seu doutoramento, Walter Benjamin já se via diante do desafio, tanto econômico quanto intelectual, de tentar uma habilitação de livre-docência numa instituição universitária. Depois de alguns contratempos quanto ao tema, ele escreve a Rang em carta datada de 7 de outubro de 1923: “No geral parece impor-se novamente em primeiro plano o tema original ‘*Trauerspiel* e tragédia’. Uma confrontação levada a cabo por ambas as formas, encerrando com a dedução alcançada a partir da teoria da alegoria da forma *Trauerspiel*”⁵⁰¹. Mais tarde, já no final do processo de escrita da habilitação, ele escreve a Scholem em 22 de dezembro de 1924: “Eu estaria errado, no entanto, se a força orgânica do campo alegórico não parecesse vivamente como a fonte do barroco”⁵⁰². Fica claro nessas passagens que o estudo de um gênero literário impregnado por sua época como o Barroco serve de motivo para o prosseguimento da teoria da linguagem benjaminiana. Isso fica ainda mais explícito pelo fato de que, para Benjamin, a alegoria diz respeito não só a este contexto histórico específico mas também ao do século XIX, quando Baudelaire lança mão dessa forma de expressão. Ou seja, mesmo em um momento considerado divergente do ponto de vista exposto no *Trauerspielbuch*, aquele de um suposto metafísico, o Benjamin materialista ainda persistirá na tentativa de aplacar essa expressão linguística histórica, agora partindo de um momento de ascensão total do capitalismo.

Segundo Lindner, essas duas perspectivas, a de uma problemática epocal do Barroco e a de uma obra artística determinada na figura de Baudelaire, desenvolvem em si as características fundamentais da alegoria: tanto como destruição da bela aparência quanto como forma de expressão da melancolia⁵⁰³. Daí se percebe que a preocupação de Benjamin ainda se restringe à linguagem que, enquanto modo de

⁵⁰¹ G. B. II, p. 355.

⁵⁰² G. B. II, p. 508.

⁵⁰³ LINDNER, Burkhardt. *Allegorie*. In: OPITZ, Michael e WIZISLA, Erdmut (org.) *Benjamins Begriffe*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2001, p. 50.

expressão artística, entra em confronto com a bela aparência, como vimos no ensaio sobre *As afinidades eletivas* de Goethe. Enquanto o sem-expressão surgiria na imanência mesma da obra de arte como um silenciamento da pretendida harmonia estabelecida na forma, a alegoria, enquanto forma de expressão, é ela mesma a “corporificação” do sem-expressão. Se aquele destrói, aniquila, fragmenta a totalidade orgânica, esta é, ela mesma, a expressão artística da interrupção e do esboroamento da falsa harmonia formal. Não à toa, Benjamin ainda trabalha com a velha diferenciação estética entre símbolo e alegoria, tentando reabilitar esta última num contraponto à estética clássica idealista que exaltava o primeiro.

Além desta dualidade, Benjamin apresenta outra que também serve como base e princípio de seu trabalho. Ela se constitui na diferenciação entre tragédia e *Trauerspiel*. Para tal empreendimento, o autor apontará o mal-entendido de identificar os efeitos de ambas as formas como referência à poética aristotélica fundada no despertar do terror e da piedade, considerando-o como lugar-comum da filosofia e da história da arte dominantes; por outro lado, ele também não deixa de criticar um trabalho particular, *O nascimento da tragédia* de Nietzsche. Benjamin aponta a carência de uma visão história que fundamente aquelas perspectivas e de uma dimensão linguística atrelada à tragédia nesta última.

Em um texto escrito como aporte às pesquisas sobre o *Trauerspiel*, ele afirma: “A compreensão mais profunda do trágico deve partir talvez não da arte mas da história”⁵⁰⁴. No *Trauerspiel* a história se manifesta de modo totalmente diverso, ela se impregna constitutivamente como natureza, revelando a transitoriedade, o complexo de nascimento e de morte de todo indivíduo. Daí que não se pode entender a alegoria sem a marca da melancolia. Não se pode entender a época barroca (ou a cultura barroca, como o quer Maraval) sem atentar ao sentimento produzido pela visão da história como decadência do vivente, que encontra na morte seu destino mais palpável. É exatamente na capacidade de *ser* um *sentimento* (o luto – *Trauer*) que torna o *Trauerspiel* uma particularidade diversa em relação à tragédia e seus possíveis efeitos emocionais. Assim, na figura do soberano, cara ao barroco do século XVII, encontramos essa relação sintética do sentimento e da história, dos paradoxos e fissuras da linguagem, na medida em que ele é alegoria.

⁵⁰⁴ *Tragödie und Trauerspiel*, G. S. II, p.133.

4.1. Os extremos do Soberano

Embora a escolha de Benjamin por Platão não leve em conta algumas afinidades deste último com Kant⁵⁰⁵, seria impossível a sustentação dos seus argumentos no *Prefácio* ao *Trauerspielbuch* sem recorrer àquela doutrina das ideias. Não à toa, o *Prefácio* fora taxado como um exemplo de “pseudoplatonismo”, segundo um crítico da época⁵⁰⁶. A suspeita de que esse apego fora essencialmente uma reação à “rejeição” do caráter ilusório das ideias no sistema kantiano é desmentida por Rolf Tiedemann, visto que “o ‘reino das ideias’ evocado no livro sobre o drama barroco pode ser localizado apenas com circunspeção e perífrase, a menos que a interpretação decida tomá-las como superstição”⁵⁰⁷. Porém, não podemos nos esquecer que mesmo Kant não tinha em alta conta as proposições platônicas⁵⁰⁸, e que a adoção das noções de *ser*, *Ideia* e *verdade* diretamente do “pai” da metafísica ocidental não são mero acaso. Em Platão existe a prodigiosa necessidade de “caminhar em direção ao próprio Ser pela verdade”⁵⁰⁹, posto que a filosofia deve impelir “à contemplação do Ser”⁵¹⁰. Se a verdade é metafísica, ela recorre à necessidade de um ser que, mediante a sua dignidade, não deve ser tocado pela corrupção que aspira sempre ao sensível e não ao intelecto; ela deve ser imutável e, por conseguinte, “inquestionável”, nos dizeres de Benjamin.

⁵⁰⁵ Claramente não há como haver alguma afinidade maior entre os dois filósofos. Refiro-me aqui, apenas, ao fato de que Platão tem em alto nível as ciências matemáticas, como a geometria, que servia sempre como modelo para seus argumentos. Por exemplo, no *A República*: “E fácil de concordar — respondeu ele — uma vez que a geometria é o conhecimento do que existe sempre. Portanto, meu caro, serviria para atrair a alma para a verdade e produzir o pensamento filosófico, que leva a começar a voltar o espírito para as alturas e nunca para baixo, como agora fazemos, sem dever” PLATÃO. *A República*. Trad.: Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2012, p. 336 527b.

⁵⁰⁶ Cf. WOLIN, Richard. *Op. Cit.*, p. 81.

⁵⁰⁷ TIEDEMANN, Rolf, *Op. Cit.*, p. 23.

⁵⁰⁸ São famosas as palavras da primeira *Crítica* na qual Kant escreve sobre as tentativas de ir além da experiência: “A leve pomba, ao sulcar livremente o ar, cuja resistência sente, poderia crer que no vácuo melhor ainda conseguiria desferir o seu voo. Foi precisamente assim que Platão abandonou o mundo dos sentidos, porque esse mundo opunha ao entendimento limites tão estreitos e, nas asas das ideias, abalançou-se no espaço vazio do entendimento puro. Não reparou que os seus esforços não logravam abrir caminho, porque não tinha um ponto de apoio, como que um suporte, em que se pudesse firmar e aplicar as suas forças para mover o entendimento.” KANT, Immanuel. *Crítica da Razão Pura*. Trad.: Manuela Pinto dos Santos e Alexandre Fradique Morujão. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1994, A 5 B 9 p. 41-2; *Kritik der reinen Vernunft*. Felix Meiner Verlag: Hamburg, 1998, p. 43.

⁵⁰⁹ PLATÃO. *Op. Cit.* 2012 p. 354 537d.

⁵¹⁰ Idem, p. 333 523e.

Por isso, talvez esta frase resuma toda a tese de habilitação de Benjamin: “No sentido do ensaio artístico filosófico o *Trauerspiel* é uma ideia”⁵¹¹. O que há de mais curioso na doutrina das ideias de Benjamin é que ela é nomeadamente uma apreensão da filosofia platônica, mas ao mesmo tempo se afasta completamente dela; podemos dizer, no sentido empreendido pelo alemão, que ele “salva” ou “supera” (*Aufhebung*) dialeticamente aquela filosofia antiga. Esta questão revelar-se-á importante para o problema das “etiquetas” da história da literatura, pois Benjamin as critica por não lançarem mão de uma “teoria da ciência platonicamente orientada para a apresentação da essência (*Wesenheiten*)”, que está em condições de “preservar a forma linguística (*Sprachform*) das exposições científicas, tal como elas ocorrem fora da matemática”. Nomes como Renascimento ou Barroco não são frutíferos enquanto conceitos, mas carregam outro valor “como ideias nas quais o semelhante não alcança o idêntico mas o extremo atinge a síntese”⁵¹², ou seja, a totalidade-mosaica. Quando a doutrina das ideias adentra o âmbito dos gêneros artísticos e das nomeações, remetidas sempre à origem, enquanto adâmica, ela encontra, portanto, o problema da categoria origem que vimos anteriormente.

Assim o gênero *Trauerspiel* é uma ideia que toma posse das teorias do nome e da origem. Ele está umbilicalmente ligado à teoria da linguagem de Benjamin, pois “a ideia de uma forma não é menos viva (*Lebendiges*) do que qualquer obra literária concreta”⁵¹³. A partir dessa percepção, pode-se apreender intuitivamente o gênero desse drama profano. Na análise de sua origem, ela adentra na acepção histórico-filosófica que também é formal. Assim como a forma linguística daria a possibilidade de testemunhar a “vida da língua” (*Sprachlebens*), “as formas artísticas contêm – e de forma muito mais autêntica do que cada obra isolada – os indícios de uma determinada morfologia, objetiva e necessária”⁵¹⁴. Como resultado da carência dessa perspectiva histórico-filosófica na crítica da época, o *Trauerspiel* fora julgado de acordo com as normas poéticas aristotélicas, fazendo dele uma “caricatura” da tragédia antiga.

O *Trauerspiel* apresenta o gênero como ideia. Ele leva em conta a multiplicidade das obras numa unidade da arte (ao contrário da infinitude, como a

⁵¹¹ G. S. I, p. 218.

⁵¹² G. S. I, p. 221.

⁵¹³ O., p. 38; G. S. I, p. 230.

⁵¹⁴ O., p. 38.

queria os românticos) e não apenas uma em particular. Retomando a citação: “Cada ideia é um sol e se relaciona com outras semelhantes como os mesmos sóis relacionam-se uns com os outros”⁵¹⁵. Tal como os fragmentos que formam um mosaico e tal como as diversas línguas apontam para a língua originária, as obras de arte em conjunto e conectadas entre si formariam a constelação do gênero literário. Por isso Benjamin não trata de uma ou duas obras particulares mas antes da “forma” artística *Trauerspiel*, que daria muito mais condições de apreciação formal que lhe constitui ante a noção classificadora de gênero, que esbarra nas insuficiências clarificadas por sua normatividade baseada em regras a serem seguidas.

O gênero é a forma. Dela emerge a ideia como uma configuração que reúne os opostos, os extremos. Só é possível apresentar a ideia caso todos os seus extremos tenham sido percorridos “virtualmente”, supondo sua pré e pós história. Assim, para a ciência da origem, o *Trauerspiel* deve ser encarado através dos seus extremos, de suas oposições e de suas antinomias, como será mesmo o caso da alegoria. Quanto ao gênero *Trauerspiel* em particular, deve-se atentar para o fato de que “aquilo que parece difuso e díspar pode ser visto, à luz dos conceitos adequados, como elementos de uma síntese”. Por isso, os ditos poetas menores não são menos importantes, de modo que eles esclarecem a totalidade daquela forma ao exporem, normalmente, o lado mais extravagante dela. “A própria forma, cuja vida (*Leben*) não se identifica com a das obras que determina... torna-se particularmente evidente no corpo frágil de uma obra inferior”⁵¹⁶. Se Benjamin confessa empreender sua pesquisa a fim de preencher uma lacuna deixada aberta, mesmo depois da tentativa romântica de renovar o patrimônio cultural alemão, ele também sabe que o barroco alemão não alcançou a formação de obras-primas nem mesmo a ascensão de um gênio, comparado à sua manifestação espanhola, por exemplo. Nisso a ideia de gênero também aponta para a salvação total, mesmo daquelas formas menores, cuja luminosidade não alcançaria o horizonte da posteridade.

No *Trauerspielbuch*, a figura que predomina nestes extremos é a do soberano. Em carta a Scholem, Benjamin relatava sobre esquema da sua tese que o primeiro capítulo seria dedicado ao “rei no *Trauerspiel*”⁵¹⁷. Mais tarde modificada, o título

⁵¹⁵ G. S. I, p. 218.

⁵¹⁶ O., p. 52.

⁵¹⁷ G. B. II, p. 481.

do capítulo não deslocou, no entanto, a importância dessa figura na concepção final da tese. Isso decorre do fato de que o elemento constitutivo dessa forma é a história, “a vida histórica, tal como aquela época a concebia, é o seu conteúdo”⁵¹⁸. No soberano (e em torno dele) reuniam-se todas as peripécias existenciais, políticas e sociais que caracterizariam o século XVII: seus vícios e virtudes, as intrigas e conchavos políticos típicos da corte. Assim, neste século a palavra “*Trauerspiel*” “aplicava-se, tanto ao drama como aos acontecimentos históricos”⁵¹⁹.

Neste sentido, o rei é a alegoria da história⁵²⁰. Ele “representa a história” nas palavras de Benjamin⁵²¹. Em um dos textos escritos à época do *Sprachaufsatz*, intitulado *Die Bedeutung der Sprache in Trauerspiel und Tragödie*, percebe-se uma concepção de soberano bem próxima dos temas tratados na teoria da linguagem. O rei apresenta-se como figura central do mundo depois da “queda”, quando a natureza é dominada pelo lamento. “Assim, com o duplo significado da palavra, com a sua *significação*, a natureza fica paralisada, e enquanto a criação desejava jorrar-se na pureza o homem portou sua coroa. Eis o significado do rei no *Trauerspiel*, eis o sentido dos dramas de pompa e circunstância”⁵²².

O soberano assemelha-se ao que foi Adão. Só que ele, ao contrário, é a encarnação do que seria a história, enquanto Adão faria parte de um mundo ahistórico. Isto é, ele é a entronização do significado na linguagem, da externalidade que se atraca na palavra decaída e que só se mantém na medida em que se abre para *fora*. Esta medida do *fora* será decisiva. O soberano é ao mesmo tempo a expressão da dominação do homem (ou da linguagem dos homens) sobre a natureza, ao contrário de um estado paradisíaco de harmonia, assim como é também o “sinal” de que, daí em diante, na história, toda linguagem deveria “portar” algo. O rei mesmo porta a sua coroa para ser/significar rei, para dar sentido à realeza. O tempo histórico, o tempo da significação, é o tempo do rei simultaneamente como “homem – fim da natureza – e também como rei – portador e símbolo de significação”, ou seja, como “símbolo enquanto portador dessa coroa”⁵²³.

⁵¹⁸ O., p. 56.

⁵¹⁹ O., p. 58.

⁵²⁰ O. p. 205.

⁵²¹ O., p. 59.

⁵²² G. S. II, p.138-9.

⁵²³ G. S. II, p.139.

Nesta perspectiva linguística Benjamin fundamenta sua afirmação sobre a encarnação da história na figura do soberano. Este é a imagem da criatura depois da “queda” que, assim como a palavra que se dirige ao exterior e não mais à essência própria, necessita de uma marca externa para apresentar o seu ser, ou seja, “os requisitos do poder e do significado, insígnias ou atributos alegóricos”, como bem identifica Bettine Menke⁵²⁴.

De tal modo o soberano carece de sinais externos que ele só será identificado como o dominante mediante o seu “mostrar”⁵²⁵. Notamos anteriormente que, para Benjamin, a linguagem é fenômeno, ela ocorre enquanto expressão, enquanto mostrar-se, notando sempre sua flexibilidade. Por seu lado, o príncipe, ao mostrar-se leva em consideração certa encenação ou teatralidade: como ele é produto de uma linguagem corrompida que carrega algo externo, esse será seu papel, algo que ele deve *portar*. Deste modo, ele carrega nada menos do que a teatralidade do mundo, da história. “O soberano representa a história. Toma em mãos os acontecimentos históricos como um cetro. E este ponto de vista nada tem de privilégio daqueles do teatro (*Theatraliker*), baseando-se antes em teorias jurídicas do Estado”. E visto que o soberano é o “protagonista” dos eventos históricos, resulta que “num último momento da discussão das doutrinas jurídicas da Idade Média, constituiu-se no século XVII um novo conceito de soberania”⁵²⁶.

O elemento de teatralidade recai sobre a postura do soberano. A partir disso ele desempenhará o papel principal não só diante da corte e de seus súditos mas também dos destinos históricos. Essa dramaticidade que o palco do *Trauerspiel* apresenta também espelha, reflete, na medida em que a história era vista como palco de acontecimentos que deflagravam o ambiente desolador do século XVII. É neste sentido que os dramas *Trauerspiel* são peças de teatro que representam a vida já como teatralizada, ou seja, são meta-teatros ou *metaplays*, na designação de Lionel Abel.

São peças cujos personagens encontram-se em estado de prefiguração mesmo na realidade, e eles mesmos terão, no palco, a consciência disso, estão “conscientes

⁵²⁴ MENKE, Bettine. *Das Trauerspiel-Buch: der Soverän – das Trauerspiel – Konstellationen – Ruinen*. Bielefeld: Trascript, 2010, p. 70.

⁵²⁵ Idem, p. 70.

⁵²⁶ O., p. 59 (trad. Mod.); G. S. I, p. 245.

de sua própria teatralidade⁵²⁷”. É como se o mundo todo, toda a sua ordem, e daí não apenas a beleza, mas antes o que há de mais cruel, está posto ao olho do espectador, de tal modo Shakespeare soube reassumir no dito do melancólico personagem Jaques a consciência teatral-histórica que Benjamin relata: “All the world’s stage”⁵²⁸. Abel, acompanhando Benjamin, elege não por acaso o dramaturgo inglês e Calderón como os mestres dessa forma de apresentação “reflexiva” do teatro, que mostra a si mesmo visto como complemento da teatralidade do mundo. Assim, Maraval sustenta que essa era uma perspectiva de mundo própria da época barroca e se fez presente em outras artes:

Tal es el sentido de uno de esos ejercicios de virtuosismo, propios del Barroco: hacer teatro sobre el teatro. Con todas las artes que poseen un carácter figurativo se hizo algo parecido: se pinta el pintar: Velázquez; se relata el relatar: Cervantes, Céspedes y Meneses, etc.; se montan fuegos de iluminación para hacer admirar, no a los objetos iluminados, sino a los efectos mismos de la luz.⁵²⁹

A vida é um sonho, de Calderón, é a expressão maior do metateatro que expõe um príncipe que encara a experiência do poder como um sonho, mas cujo verdadeiro roteiro fora escrito por seu pai que lhe reserva o papel de soberano; uma peça dentro da peça que serve de extensão ao jogo teatral que a história, no fim das contas, acaba impondo. O soberano vive num sonho, ladeado entre o despertar do martírio e a sua própria realização extrema, a tirania⁵³⁰. Ele deve respeitar a teatralidade dessa narrativa, pois através dela é apresentada sua soberania. Uma soberania fragmentada pelos extremos de sua época.

Como na linguagem decaída que, para Benjamin, apresentava o caráter fragmentado do bem e do mal, do significado e do significante, o soberano é ao mesmo tempo a síntese dos extremos e a disposição para algum desses lados. Ele confirma o dito de Gracián segundo o qual “o príncipe estava penosamente preso a estereótipos e extremos nos *Trauerspeil*”⁵³¹. O duplo caráter da figura do rei é decisivo para a constituição da figura de um soberano, no que diz respeito seja à sua ascensão ou à sua derrocada. Se, como vimos, segundo o texto *O significado*

⁵²⁷ ABEL, Lionel. *Metatheatre: a new view of dramatic form*. Hill and Wang: New York, 1963 p. 60.

⁵²⁸ SHAKESPEARE, William. *As you like it* In *Complete works*. London: Oxford University Press, 1966, p. 227.

⁵²⁹ MARAVALL, J. A. *La cultura del Barroco*. Análisis de una estructura histórica. Barcelona: Editorial Ariel, 1975, p. 405.

⁵³⁰ Cf. DE LA BARCA, Calderón. *A vida é sonho*. Trad.: Renata Pallottini. São Paulo: Hedra, 2007.

⁵³¹ O p. 64.

da linguagem..., o rei é ao mesmo tempo homem e rei, qual a sua proeminência diante de outras criaturas que também são homens, visto que ele também compartilha da mortalidade comum a todos? É aí que se adentra no problema da soberania, da teoria jurídica do estado e da teologia política. Benjamin atenta ao debate jurídico medieval sobre o tiranicídio e a legitimidade na oposição ao rei.

Eric Kantorowicz demonstra mais detalhadamente o caráter duplicado que a figura do rei impõe a um conceito de soberania atrelado à teologia política com precedentes medievais⁵³². Ele se baseia exatamente na “geminación”, qual seja, a ordem natural e a da graça; por um lado, o rei é um “corpo natural”, homem, e como tal, mortal, perecível, exposto às doenças e às intempéries do corpo e da carne; por outro, ele faria parte da graça, de um “corpo místico”, que o inclinaria a participar da experiência divina, pois ele é eminentemente dotado “de graça”; assim sua “dignidade” é preservada eternamente. Ou seja, “the king appears the perfect *christomimétés* also with regard to power, since his power is the same as that of Christ”⁵³³. Por *christomimétés* entende-se o “‘actor’ or ‘impersonator’ of Christ”, ou seja, aquele que imita ou *atua* como o divino na terra. E do mesmo modo que Cristo, o soberano terá um lado corpo humano, natural, e um “corpo místico”, divino. Entre os dois perpassa a ideia de que o rei representa não apenas enquanto “símbolo”, como o diz Benjamin, ou a *dignitas* real, como posto por Kantorowicz, mas também como ator, enquanto experiência mesma da história. Ele se apoia nessa ambiguidade que funda sua soberania mas permanecerá preso a essa duplicidade que gera impasses que Benjamin apontará.

Essa máscara teatral assumida pelo soberano, que se traduz na afirmação de um corpo natural e de um corpo político essencialmente místico, confirma a condição de *extremos* que ele encerra. Notemos que a representação medieval do rei duplicado toca exatamente no fundamento jurídico da soberania que Benjamin aponta. Norbert Bolz chama de “extremo da representação” (*Extrem der Repräsentation*) o fato de as ações políticas do século XVII serem encaradas com o “sentimento de palco teatral” próprio do barroco, e que faz aproximar nosso autor

⁵³² Agamben relativiza o peso da tradição medieval para sondar também a representação romana nessa tradição. Cf. AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer*. O soberano e a vida nua I. Trad. Henrique Burigo. Editora UFMG, 2010, p. 92-5.

⁵³³ KANTOROWICZ, Ernst. *The King's two bodies: a study in medieval political theology*. Princeton: Princeton University Press, 1997, p. 48.

da mesma apreciação de Carl Schmitt pela época⁵³⁴. Para Schmitt, a “teatralização barroca da vida” “ainda não fora posta em um âmbito rígido do estado de soberania, da tranquilidade pública, segurança e ordem estabelecida pelo estado soberano”⁵³⁵, o que o faz lançar mão do teatro shakespeariano. Nem por isso Schmitt teve conhecimento do trabalho de Benjamin à época do *Trauerspielbuch*, que, aliás, expressa uma dívida profunda para com os trabalhos do jurista alemão através de uma carta a este endereçada⁵³⁶, pois todo o primeiro capítulo do livro de Benjamin ou gira em torno de ou tipifica o conceito schmittiano de soberania.

Schmitt e Benjamin partem de um princípio comum, o das extremidades. Como vimos, Benjamin inicia seu livro atentando à necessidade de uma análise filosófica que leve em conta os extremos. No prefácio à tese de habilitação ele afirma: “A ideia é definível como a configuração daquele nexos em que o único e o extremo (*Einmalig-Extreme*) se encontram com o que lhe é semelhante”⁵³⁷. Ora, não é outra a preocupação de Schmitt quando ele aponta a significância dos casos extremos. “Uma filosofia da vida concreta não necessita de se abster diante da exceção e dos casos extremos (*extremen Fälle*), mas tem que se interessar por eles na mais alta medida”⁵³⁸. Samuel Weber acredita, assim, que Schmitt esteja na fonte dessa perspectiva ou modo de investigação benjaminiana, pois ambos “compartilham um certo *extremismo metodológico* pelo qual a formação de um conceito é paradoxal mas necessariamente dependente de um contato ou um encontro com a singularidade que excede ou escapa ao conceito”⁵³⁹. É importante salientar o papel das antinomias e antíteses que circunscrevem o conceito benjaminiano de soberania e, certamente, são a base do primeiro capítulo do livro sobre o Barroco.

Esses dois autores extremos se encontram na teoria do estado de exceção sob a perspectiva da soberania. Benjamin sustenta que essa teoria surge da “antítese”

⁵³⁴ BOLZ, Norbert. “Charisma und Souveränität” In TAUBES, Jacob (Org.) *Religionstheorie und Politische Theologie*. Der Fürst dieser Welt. Carl Schmitt und die Folgen. München, Paderborn, 1985, V. 1. p. 255.

⁵³⁵ SCHMITT, Carl. *Hamlet or Hecuba: the irruption of time into play*. Corvallis: Plutarch Press, 2006, p. 35-6.

⁵³⁶ Schmitt menciona tal carta em uma resenha tardia sobre o livro de Benjamin. SCHMITT, Carl. Idem. p. 53; Pode-se ler a carta em G. S. I, p. 887.

⁵³⁷ O., p. 23.

⁵³⁸ SCHMITT, Carl. *Politische Theologie: Vier Kapitel zur Lehre von der Souveränität*. Duncker & Humblot, Berlin, 1979, p. 22.

⁵³⁹ WEBER, Samuel. “Taking exception to decision: Walter Benjamin and Carl Schmitt” In *Diacritics*. Fall- Winter, 1992, p. 7; BOLZ, Norbert. *Op. Cit.* p. 257.

imposta pelo barroco, que “contrapõe frontalmente ao ideal histórico da Restauração a ideia de catástrofe”⁵⁴⁰. A visão de um mundo em estado de violência e horror não poderia estar desvinculada da ideia mesma de exceção, e não por acaso, para nosso autor, o barroco desenvolveu-se a partir da discussão do estado-situação (*Zustand*) de exceção. Ele não é propriamente o Estado (*Staat*) da exceção⁵⁴¹.

Essa diferença é crucial. De modo que, de acordo com Schmitt, a exceção relaciona-se com a norma e o Direito de forma peculiar. “O caso da exceção evidencia claramente a essência da autoridade estatal. Aqui distingue-se a decisão da norma jurídica e (para formular um paradoxo) a autoridade prova que ela não necessita do direito para produzir direito”⁵⁴². Está aí o mais puro paradoxo do soberano, visto que ele está ao mesmo tempo dentro e fora do ordenamento jurídico. É a norma que possibilita a sua própria exceção, sua retirada em prol dela mesma, dela depende a sua validade enquanto a exceção for mais interessante que a normalidade: “O normal prova nada, a exceção prova tudo”⁵⁴³. Cria-se uma “relação de exclusão” que só permite a inclusão através da exclusão⁵⁴⁴. Para Agamben, esse “limiar de indiferença “não é exatamente um controle mas antes de tudo a possibilidade de “criar e definir o próprio espaço no qual a ordem jurídico-política pode ter valor”, é no campo da indiferença entre o interno e o externo que se fixa o ordenamento de um território ao mesmo tempo ilocalizável⁵⁴⁵.

Benjamin, todavia, faz uma releitura desse paradoxo. A famosa definição schmittiana de soberano, que abre o livro *Politische Theologie*, de acordo com a qual ele é aquele que decide *sobre* o estado de exceção⁵⁴⁶, também é acompanhada pela afirmação de que “ele decide tanto o que ocorre em caso de necessidade extrema quanto também o que deve acontecer para removê-lo (*beseitigen*)”⁵⁴⁷, embora, nesse último caso, apenas em momentos particulares. Benjamin, por seu turno, afirma o contrário, uma vez que o soberano barroco teria como função mais importante “impedir” (*ausschliessen*) o estado de exceção. Talvez Benjamin tenha

⁵⁴⁰ O., p. 60.

⁵⁴¹ Cf. Weber que aponta *Zustand* antes como *status* do que como “Estado” WEBER, Samuel. *Op. Cit.* P. 10.

⁵⁴² SCHMITT, Carl. *Op. Cit.* p. 20.

⁵⁴³ SCHMITT, Carl. *Op. Cit.* p. 22.

⁵⁴⁴ AGAMBEN, Giorgio. *Op. Cit.* p. 25. Cf. também AGAMBEN, Giorgio. *Estado de exceção*. Trad. Iraci Poletti. São Paulo: Boitempo, 2004, p. 57.

⁵⁴⁵ Idem, p. 26.

⁵⁴⁶ SCHMITT, Carl. *Op. Cit.* p. 11.

⁵⁴⁷ SCHMITT, Carl. *Op. Cit.* p. 12-3.

lido a passagem acima de Schmitt demasiado literalmente⁵⁴⁸. Como bem explicita Weber, aquilo que já está posto como *exterior* à ou *fora* da norma (*aus*), o estado de exceção (*Ausnahmezustand*), é novamente exteriorizado (*aus-schließen*), sendo aplicado ao estado de exceção como tal⁵⁴⁹.

Mas nem por isso nosso autor deixa de seguir o jurista alemão quanto à implicação do Barroco e seu século com o estado de exceção, mais precisamente com um ideal de mundo que leva necessariamente à sua instauração. O mundo como catástrofe sugere que “aquele que exerce o poder está predestinado de antemão a ser o detentor de um poder ditatorial”⁵⁵⁰. Esse sentimento decorre de uma espécie de esvaziamento da transcendência, característico de um século que vê surgir a imanência mundana de tal modo que “não existe uma escatologia barroca. O além é esvaziado de tudo aquilo que possa conter o mínimo de sopro mundano, e o Barroco extrai dele uma abundância de coisas...”⁵⁵¹. Na mesma medida em que o homem barroco apega-se ao mundo, até mesmo exaltando-o, o soberano poderá, segundo Benjamin, suspender o estado de exceção; ao mesmo tempo, essa relação corresponde à ideia de uma ausência de transcendência que não se imiscui com aquele estado de coisas.

Se o soberano representa a história, esta se apresenta como catástrofe. A história decaída é dominada pelos extremos e paradoxos. O bem e o mal que nascem do pecado original atrelam-se a esse mundo, imprimindo por um lado a externalidade à essência das coisas e, conseqüentemente, dotando-as, por outro, de dupla possibilidade. Por isso “o tirano e o mártir são no barroco as faces de Jano do monarca. São manifestações necessariamente extremas da essência da condição régia”. A teoria da soberania benjaminiana gira em torno dessa duplicidade, embora quase sempre relacionada, certamente, ao lado autocrático, pois ela “quase nos obriga a arredondar a imagem do soberano no sentido do tirano”⁵⁵². A história como catástrofe corresponde ao poder ditatorial, e o que torna o monarca um tirano não é nada mais do que sua própria decisão, como o quer Schmitt. Contudo, novamente, Benjamin afasta a sua teoria da soberania barroca do decisionismo schmittiano ao notar, no *Trauerspiel*, a incapacidade de decisão do tirano:

⁵⁴⁸ Justamente aí que Benjamin abre sua nota de rodapé citando o livro de Schmitt.

⁵⁴⁹ WEBER, Samuel. *Op. Cit.*, p. 12.

⁵⁵⁰ O. p. 60.

⁵⁵¹ O., p. 61; G. S. I, p. 246 (Trad. Mod.).

⁵⁵² O., p. 65.

O príncipe, cuja pessoa é depositária da decisão do estado de exceção, demonstra logo na primeira oportunidade que é incapaz de tomar uma decisão... O que nelas [nessas personagens] se evidencia não é tanto aquela soberania que transparece nas formulações estoicas do discurso, mas antes a arbitrariedade brusca de um vendaval de afetos que pode mudar a qualquer momento...⁵⁵³

Este é um primeiro ponto significativo para pensarmos o século XVII, em termos de teoria política, como o momento de decadência do pensamento antigo e, se assim podemos corroborar, com a ascensão da modernidade. Isto se torna mais evidente quando notamos que as teorias contratualistas surgidas nesse período são uma contraposição direta à concepção aristotélica de política.

Na *Política* Aristóteles determinava que o homem vivia naturalmente em sociedade, daí o seu *zoon politikon*, o animal político. Thomas Hobbes, ao contrário, ao escrever seu *Leviatã* (1651), entra em conflito com a tradição tanto aristotélica quanto escolástica medieval ao afirmar que o estado de natureza do homem é marcado pela desconfiança (principalmente advinda do fato de que *imaginamos* ter inimigos), pela discórdia e pela guerra de “todos os homens contra todos os homens”, na qual eles destroem uns aos outros. Hobbes propõe, para sanar esse estado de natureza, a formação de um poder centralizador e pacificador, um Estado forte que, além de impor um fundamento jurídico baseado na necessidade da paz, deve estabelecer também a espada, a força coercitiva, porque “os pactos sem a espada não passam de palavras”⁵⁵⁴; assim, os pactos recíprocos estabelecidos na multidão conferem a um soberano esta tarefa ao ser o representante das vontades e decisões dos súditos. Não por acaso o soberano hobbesiano será o “tipo clássico de decisionismo”, segundo Schmitt⁵⁵⁵.

No entanto, em Benjamin, vê-se que sob o regime da arbitrariedade que domina o mundo pós “queda”, tal como a palavra que, decaída de sua essência aceita um significado externo, arbitrário e convencional, o príncipe age apenas sob efeito das circunstâncias, pressionado e recuado diante de situações *externas*. Não existe um purismo decisional. Bettine Menke sustenta, assim, que a capacidade de decisão é antes de tudo a “ausência de fundamento da decisão”, sendo que, ao contrário do que pensa Benjamin, a decisão não reside no príncipe: a teoria da

⁵⁵³ O., p. 66.

⁵⁵⁴ HOBBS, T. *Leviatã*: ou matéria, forma e poder de um Estado eclesiástico e civil. Trad.: João Paulo Monteiro e Maria Nizza da Silva. Martins Fontes: São Paulo, 2003, Livro XII.

⁵⁵⁵ SCHMITT, Carl. *Op. Cit*, p. 44.

soberania não teria fundamento (*grund-los*)⁵⁵⁶. Interessante notar que a essa ausência corresponde o esvaziamento da linguagem na teoria benjamiana, segundo a qual a palavra decaída perde sua concretude e eleva-se à abstração, perdendo seu fundamento.

Por outro lado, é importante também destacar que a externalidade desta mesma linguagem acomoda-se ao decisionismo do monarca, que decide *fora* da norma, *fora* do direito, *fora* até mesmo de sua vontade. Nada demonstra melhor essa condição do que os dramas sobre Herodes, cuja fixação nessa personagem histórica baseia-se na sua figura de tirano mas também na sua decadência através da loucura, “o que fascinava as pessoas da época: o soberano do século XVII, a criatura no seu auge, irrompendo na loucura como um vulcão para se destruir arrastando consigo toda a sua corte”⁵⁵⁷.

O príncipe é a síntese dos extremos; essa percepção era evidente na concepção dos dois corpos do rei. Mas a teoria jurídica também seguia outro flanco para sustentar a intocabilidade do rei através da “tentativa de remeter as origens da condição real para o estado da criação”⁵⁵⁸. No *Trauerspielbuch* Benjamin ainda guarda a dicotomia do texto *O significado da linguagem*, quando percebia o rei como natureza humana mas também como “portador de significado”: agora, o soberano “é senhor das criaturas mas não deixa de ser também criatura”⁵⁵⁹. A perspectiva quanto à teoria dos dois corpos do rei de origem medieval aqui é outra; o soberano barroco está distante da analogia divina, ele não é Deus, como criação ele está preso à conexão criatural resultante do pecado original; nivela-se o soberano por baixo porque ele é, no máximo, o primeiro dentre as figuras decaídas da criação, se bem que essa condição produz um *status* especial na medida em que produz uma cadeia direta de ascendência com o plano da criação original.

Ainda assim, Benjamin elabora outra perspectiva em relação a Schmitt, visto que este constrói uma mera analogia em sua teologia política. Segundo o jurista, “o conceito de Deus dos séculos XVII e XVIII pertence à transcendência de Deus diante do mundo, assim como a transcendência do soberano em relação ao Estado pertence à filosofia do estado dessa época”⁵⁶⁰. O *Trauerspielbuch* sustenta a ideia

⁵⁵⁶ MENKE, Bettine. *Op. Cit.*, p. 79.

⁵⁵⁷ O., p. 66.

⁵⁵⁸ O., p. 83.

⁵⁵⁹ O., p. 82.

⁵⁶⁰ SCHMITT, Carl. *Op. Cit.*, p. 63.

de um soberano acorrentado à catástrofe e ao estado de exceção, que é exclusivamente mundano enquanto a história for palco de lamentos e catástrofes e que impõem ao príncipe a prova de sua condição criatural ligada à natureza: “A função do tirano é a restauração da ordem na situação de exceção: uma ditadura cuja utopia será a de colocar as leis férreas da natureza no lugar do instável acontecer histórico”⁵⁶¹. Se Adão era o senhor da criação, o soberano será o senhor das criaturas de um mundo decaído, como ele também o é enquanto criatura. Deste modo ele personifica a história criatural como catástrofe.

Essa instabilidade da história com seus altos e baixos desoladores, em que os eventos dão a entender o estado criatural que assola o mundo de catástrofes, pondo o ser humano na condição de animal natural que nasce, vive e morre tão mecanicamente, produz assim a sensação de transitoriedade. No *Trauerspiel* vive-se o mergulho completo na desolação terrena. Essa mesma desolação que, segundo o Benjamin do *Sprachaufsatz*, domina a natureza desde o momento da “queda”. No estado criatural os eventos decorrentes da Origem incidem, como castigo e culpa a carregar, sobre a percepção de história do século XVII. As ascensões e quedas de dinastias e o desenrolar dos eventos eram vistos como uma “faceta natural do processo histórico”; a catástrofe demonstrava o estado criatural e natural do homem. Essa visão também servia a autores barrocos para dissimularem, em seus personagens, a fraqueza de suas aceções éticas enquanto faziam analogias entre “o acontecer histórico e o natural”: “Era grande a panóplia de imagens que os autores tinham à sua disposição para dissolverem de forma convincente conflitos histórico-morais no terreno da história natural”⁵⁶². Se no mundo real não reinava nada que alcançasse o reino da virtude, os personagens dos dramas barrocos tampouco apresentavam em sua interioridade essa preocupação diante do fato de que “apenas a dor física do martírio respondia ao apelo da história”⁵⁶³. Na medida em que um erro moral acaba sendo respondido como um “comportamento da natureza”, mesmo que essa falta implique questões políticas, ocorre aí uma virada na compreensão da história como história natural que compreende o ser na natureza de sua criação.

Esse desenvolvimento tem duas características, sendo que a) a figura do soberano como aquele que *também* é criatura, assim como outros personagens

⁵⁶¹ O., p. 70.

⁵⁶² O., p. 88-9.

⁵⁶³ O., p. 90.

apresentam-se em estado de criatura, constituindo uma “corte secularizada”, como parte da natureza, torna claro um movimento de secularização; por conseguinte, b) a naturalização da história leva em consideração o processo de espacialização do tempo que caracteriza a ‘estrutura íntima’ do *Trauerspiel*. Ambos os processos demonstram que, se a natureza domina a história em todos os recantos, estaremos condenados aos mesmos ciclos de ascensão e queda do mundo da *physis*, isto é, sob o julgo da transitoriedade.

Em 1932 Adorno apresenta uma leitura intitulada “A ideia de história natural” (*Die Idee der Naturgeschichte*), no qual analisa este conceito ao longo da história da filosofia até Heidegger. Ele toma em consideração o livro de Benjamin no qual há exatamente essa discussão. Assim como Benjamin, Adorno também associava o conceito de natureza com o de mito bem como a condição do ser atrelado à cadeia do destino. Como bem expressa Buck-Morss, os dois conceitos não eram exclusivos mas determinavam um ao outro, ou seja, “cada um fornecia a chave para a desmitificação do outro”⁵⁶⁴. Por outro lado, a natureza representaria as relações humanas que sempre ocorrem a partir de algo “novo”, de modo que a natureza pertence ao que é “velho”. Assim, enquanto a história apresenta a possibilidade da liberdade ao alcance do ser humano, a natureza reduz o campo de atuação humana, condicionando o ser⁵⁶⁵. No entanto, ambos encontram-se num ponto: “O ponto mais profundo no qual a história e a natureza convergem situa-se precisamente no momento da transitoriedade (*Vergänglichkeit*)”⁵⁶⁶.

Para Benjamin, a natureza como criação é marcada pelo transitório, por isso ela tem um “momento de história em si” e se apresenta como tal, o que aparece como histórico mostra-se também como natural. “Em Benjamin isso se compreende de tal modo que existem alguns fenômenos de história originária que estavam ali originalmente, que são do passado e podem ser significados na alegoria, que retornam como alegoria”⁵⁶⁷. Vimos em capítulos anteriores que Benjamin apontava a queda da criatura como o início da história e da significação da linguagem; no conceito de história natural que fundamenta a concepção barroca de mundo, a

⁵⁶⁴ BUCK-MORSS, Susan. *The origin of negative dialectics*. Walter Benjamin, Theodor Adorno and the Frankfurt Institut. The Free Press: New York, 1977, p. 54.

⁵⁶⁵ GEISENHANSLÜKE, Achim. *Trauer-Spiele: Walter Benjamin und das europäische Barockdrama*. Paderborn: Wilhelm Fink, 2016, p. 41.

⁵⁶⁶ ADORNO, Theodor. “Die Idee der Naturgeschichte” In *Gesammelte Schriften*. Philosophische Frühschriften. Bd 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974, p. 357-8.

⁵⁶⁷ Idem, p. 359.

imbricação de natureza, história e significação desagua numa figura de linguagem peculiar: a alegoria. A natureza e a história se cruzam como um signo. A alegoria como figura da história natural expõe a história original da significação, ou seja, como bem nota Beatrice Hanssen, “the incontrovertible historicity that defines all human acts of signification”⁵⁶⁸. Não é por acaso que o soberano se apodera da história, é ele mesmo natureza/criatura e significado, como vimos no texto *O significado da linguagem...*, principalmente quando o seu ato é o da decisão.

Contraditoriamente, a história natural em Benjamin também pode ser interpretada como “desistoricização”, como pretende Beatrice Hanssen. Para a autora, o *Trauerspielbuch* pode apresentar a concepção de história natural tanto no sentido indicado por Adorno, como o de tempo marcado pela transitoriedade, quanto pelo seu contrário, isto é, pela desistoricização. Isso porque Benjamin acentua o fato de que o drama barroco insufla a espacialização do tempo, uma tendência própria de seu tempo.

Ao secularizar-se a história no palco (*Schauplatz*) segue-se a mesma tendência metafísica que, pela mesma época, levou, no campo das ciências exatas, à descoberta do cálculo infinitesimal. Em ambos os casos o dinamismo do processo temporal é captado e analisado numa imagem espacial. A imagem do espaço cênico, mais exatamente, da corte, torna-se chave da compreensão do processo histórico, porque a corte é o mais íntimo dos palcos⁵⁶⁹.

Isso ocorre, primeiramente, pela já notada ausência de teor moral na psicologia dos personagens. As reviravoltas do poder e as constantes quedas de dinastias não eram encaradas como resultado de premissas morais, mas antes como um processo “natural”. Para isso concorre a presença de uma *apatheia* estoica. Pois, segundo Benjamin, ao contrário da tragédia e de seu *pathos*, a *apatheia* estoica deveria ser fortalecida na ação e na plateia; no lado dos heróis, o monarca deve ser um “estoico radical”, aquele que luta incessantemente contra seus próprios conflitos emocionais, embora quase sempre não tenha sucesso, caindo em desgraça. O tirano é aquele que domina a história através de leis naturais similares à técnica estoica, que se rege por “controlar, com o domínio dos afetos, o que pode ser visto como estado de exceção da alma”⁵⁷⁰. Ambas têm como fim certo o distanciamento do histórico: “Apenas o soberano ostenta o esplendor da dignidade moral, e esta não é

⁵⁶⁸ HANSSSEN, Beatrice. Op. Cit. p. 15.

⁵⁶⁹ O., p. 91.

⁵⁷⁰ O., p. 70.

outra senão a dos estoicos, totalmente estranha à história”, uma vez que se apresentam como oposição à “esperança salvífica do herói da fé cristã”.

Perante a ausência de escatologia barroca e preso à desolação do mundo terreno, o *Trauerspiel* distancia-se da compreensão histórica medieval, que compreendia os eventos como “estações” de um percurso em direção à salvação. Mais uma vez, isso está relacionado à reconstituição do estado criatural. Se o rei é o senhor das criaturas, como Adão, há uma espécie de *citação* ou *correspondência* temporal que acarreta na eliminação da presença do transitório (que Benjamin percebia mais na concepção criatural medieval) e da marcação história em prol da determinação de um mesmo espaço de ação: pelo “retorno ao estado original da criação. Nesta, como em outras esferas da vida do Barroco, é determinante a transposição dos dados originalmente (*ursprünglich*) temporais para uma inautenticidade espacial e uma simultaneidade”⁵⁷¹. Ao constatar a espacialidade da concepção temporal barroca, Benjamin não está operando senão de acordo com sua própria ideia de origem, que estabelece a pré e pós-história dos fenômenos, e, portanto, não foge desse mesmo procedimento de espacialização ou o que chamamos aqui de correspondência.

Se, de acordo com o *Prefácio*, é o conjunto dos conceitos que presentifica a ideia, aqui Benjamin sustenta, do mesmo modo, que essa “apresentação simultânea dos acontecimentos” resulta na presentificação do tempo no espaço. No fundo, essa característica é o que deve marcar o período barroco como aquele que abre espaço para o processo da modernidade. O completo esvaziamento do “além” acompanha o processo de decadência do tempo autêntico religioso. O tempo espacializado entroniza o presente, que não é nada mais do que o desenvolvimento de uma cultura secular: “e que coisa é a sua secularização senão a sua transformação em puro presente?”, questiona-se Benjamin⁵⁷².

A questão da secularização exposta no *Trauerspielbuch* tem sido posta em questão, tendo sido considerada como pouco atenta à dimensão teológica desses dramas⁵⁷³. Nesse ponto Benjamin toca novamente em Carl Schmitt. Este último fundamentava sua teologia política exatamente na perspectiva da secularização a partir da teoria moderna do estado: “todos os conceitos cunhados pela teoria

⁵⁷¹ O., p. 77 (tard. Mod) G. S. I, p. 260.

⁵⁷² O. p. 209.

⁵⁷³ Cf. MENKE, Bettine. *Op. Cit.*, p.88.

moderna do estado são conceitos teológicos secularizados”⁵⁷⁴. Neste sentido, para Hanssen, Benjamin se associa à tradição contemporânea weberiana, ao lado de Schmitt, que entendia o processo de secularização como efeito da modernização⁵⁷⁵ ao mesmo tempo em que apontava o poder político como espelhado pela teologia.

No que diz respeito à essa última questão isso se torna problemático. Já notamos que o conceito barroco de soberano em Benjamin diverge completamente da acepção schmittiana no ponto central do estado de exceção. Aqui não é diferente. Ora, a figura do soberano está atrelada à condição barroca da recaída ao estado criatural. Isto porque, uma vez repleto de incerteza quanto à aspiração da salvação, o homem barroco adere às amarras do mundano e da natureza, que se torna seu lugar de fuga. Assim, mesmo sendo o senhor, o soberano mantém junto aos seus súditos o status de criatura. Como bem nota Bolz, “nele [no soberano] a secularização da onipotência divina fracassa”⁵⁷⁶, visto que seu suposto corpo divino ainda compartilha da situação criatural. É em torno dessa constituição que gira a visão de mundo barroca, segundo Benjamin: “Porque a última palavra, nesta tendência barroca para fugir ao mundo, não cabe à antítese entre história e natureza, mas à total secularização do histórico no estado criatural”⁵⁷⁷.

Isso determina também uma característica marcante nos eventos narrados naquelas peças: seus pontos mais altos ocorrem à meia-noite, quando “o tempo para”. Por isso a concepção benjaminiana de destino compartilha com o eterno retorno o procedimento temporal parasitário, cujas “manifestações procuram o espaço-tempo”⁵⁷⁸. Um espaço fechado, certamente. Pois aquele gênero derivado do *Trauerspiel*, os chamados dramas de destino, “repete-se até o infinito e miniaturiza até o imprevisível o círculo que circunscreve”. Calderón novamente é o mestre destes dramas, principalmente o seu *El Mayor monstruo del mundo*, no qual seu Herodes sucumbe, como soberano, aos ditames da cadeia inexorável de fatos que o levarão à perdição. Aí existe “um mundo sublunar no mais rigoroso sentido do termo, um mundo da criatura sofredora ou triunfante em que as leis do destino

⁵⁷⁴ SCHMITT, Carl. *Op. Cit.*, p. 49.

⁵⁷⁵ HANSEN, Beatrice, *Op. Cit.*, p. 54.

⁵⁷⁶ BOLZ, Norbert, *Op. Cit.*, p. 260; MENKE, Bettine. *Op. Cit.*, p. 88-9.

⁵⁷⁷ O. p. 91; “Esses estudos de história natural só puderam tornar Goethe ainda mais avesso aos acontecimentos políticos. Ele compreendia a história tão somente enquanto história natural, e a compreendia apenas na medida em que ela permanecia ligada à criatura”. E. S. G. p. 145.

⁵⁷⁸ O., p. 139.

teriam de se impor...”⁵⁷⁹. Segundo Benjamin, o destino não cabe à história ou à natureza puramente, mas antes só se torna compreensível “como categoria histórico natural no espírito da teologia restauracionista da Contrarreforma”. Por um lado, ele não se reduz totalmente ao estado natural, visto que, enquanto criação, ainda sobra-lhe um *resíduo* do estado de graça, embora nele predomine a mancha da culpa original. Trata-se, portanto, de uma “força elementar da natureza no processo histórico”⁵⁸⁰. O destino é epifenômeno da história natural, agora não apenas carregada da percepção temporal, seja transitória ou espacial, mas da carga da culpa criatural: “O destino é a entelêquia do acontecer na esfera da culpa”⁵⁸¹.

As tipologias dos conteúdos narrativos⁵⁸² apresentadas por Benjamin nesta primeira parte do seu livro que, como tal, constituem o teor coisal desse gênero⁵⁸³, demarcam a necessidade de Benjamin em expandir as consequências de sua teoria da linguagem do *Sprachaufsatz*. É inegável que o seu soberano barroco típico se apresenta como um Adão, criatura que “cria” outras criaturas, um pela nomeação e o outro pela *decisão*. O mundo dividido entre o bem e o mal, entre o significado e o significante, a fragmentação característica do mundo histórico, é apresentado na figura do monarca, tendo “os muito maus” seu lugar nos dramas de tiranos e os “muito bons” nos dramas de mártires. Nos dramas barrocos instala-se o conflito entre sensibilidade e vontade, o que quase sempre faz recair na figura do tirano as contingências da decisão e de sua incapacidade de acatá-la: “No decorrer da ação, a sua vontade vai sendo progressivamente enfraquecida pela sensibilidade, até que, por fim, instala-se a loucura”⁵⁸⁴. Aquilo que se espelha na fragmentação da linguagem, no seu corte entre o essencial e o instrumental, não poderia ter outro *destino* que não a fragmentação mental, o delírio, o sonho ou a loucura.

Esse peso na relação dos afetos e da própria tensão comumente apontado ao Barroco fez com que diversos críticos se apoiassem nas teorias aristotélicas para tratarem dessas peças. Daí decorreram diversas teorias que atribuiriam ao *Trauerspiel* uma releitura pobre da tragédia antiga. Benjamin irá de encontro a esse

⁵⁷⁹ O., p. 81.

⁵⁸⁰ O., p. 133.

⁵⁸¹ O., p. 133.

⁵⁸² MENNINGHAUS, Winfrid. *Op. Cit.* p. 97.

⁵⁸³ WOLIN, Richard. *Op. Cit.* p. 64.

⁵⁸⁴ O., p. 100.

tipo de historicismo. Com esse fim, ele elabora um estudo comparativo entre os dois gêneros. Seu fundamento não será outro senão a teoria da linguagem.

4.2.

Teoria da linguagem do *Trauerspiel* e da Tragédia

Visto que Benjamin parte de contraposições entre o *Trauerspiel* e a tragédia, que possuem pontos de vista quase que diametralmente opostos, podemos sistematizar os seus argumentos nos seguintes termos contrapostos⁵⁸⁵: a tragédia grega se caracterizaria pelas palavras-chave: decisão, diálogo e silêncio trágico do herói, luta contra o destino, evento único, morte trágica, mito; por outro lado, o *Trauerspiel* seria o contraposto, respectivamente, nessas questões: indecisão, sentimento e loucura do herói régio, destino, repetição, melancolia, história. Embora essas determinações não se revelem rígidas e também sejam acompanhadas de outros temas, elas serão o norte da diferenciação histórico-filosófica a qual segue Benjamin.

Em uma carta endereçada a seu amigo Herbert Blumenthal no fim do ano de 1916, Walter Benjamin relatava que escrevera um conjunto de textos. Dentre eles estavam: *Die Bedeutung der Sprache in Trauerspiel und Tragödie*, *Trauerspiel und Tragödie* e *Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen*⁵⁸⁶. Todos são a fonte a partir da qual surge o caudaloso rio do *Trauerspielbuch*, e todos provam que o problema da linguagem surge atrelado à identificação de conformações artísticas específicas. Para nós, o *Sprachaufsatz* tem se mostrado como o fundamento de todas essas questões. É importante notar que, no que tange à reflexão sobre o *Trauerspiel*, a sua diferenciação da tragédia será o ponto central desses textos. Do ponto de vista da linguagem há um específico, *O significado da linguagem no Trauerspiel e na tragédia*, que está diretamente relacionado à teoria da linguagem exposta no *Sobre a linguagem em geral e a linguagem dos homens*. Como um primeiro esboço da teoria linguística da tragédia benjaminiana, podemos começar por ele.

⁵⁸⁵ Num resumo do que deveria ser seu trabalho, Benjamin anota os pares opostos entre tragédia e *Trauerspiel*: lenda/crônica; culpa trágica/culpa natural; unidade do herói/multiplicidade dos sujeitos envolvidos; imortalidade/vida fantasmática; oposição à comédia/simbiose com o drama cômico. O., p. 258.

⁵⁸⁶ G. B I, p. 350.

O ponto fundamental de Benjamin para diferenciar a tragédia do *Trauerspiel* é exatamente a linguagem falada: “O trágico baseia-se em leis (*Gesetzlichkeit*) do discurso falado entre os homens. Não existe uma pantomima trágica. Não existe o trágico fora do diálogo entre homens e não existe nenhuma forma de tal diálogo senão no trágico”⁵⁸⁷. O trágico não pode se separar da linguagem falada, ele é uma forma de discurso que estabelece relações entre os homens. É importante salientar essa questão porque, para ele, o trágico extrapola a conformação artística, ela não se configura apenas como gênero estético; mais do que isso, onde há diálogo humano (*Wechselrede*) existirá o trágico como sua forma “original”. O diálogo humano é essencialmente trágico. “Em sua forma pura o diálogo não é triste ou mesmo cômico, mas trágico”. Por isso a tragédia lhe convém como a forma mais clássica, pois apenas nos diálogos entre protagonista e coro se estabelece a experiência da palavra pura. A palavra está indissolivelmente ligada ao trágico, eles nascem simultaneamente porque cada palavra é decisiva para o evento trágico. “A palavra pura (*reine Wort*) é imediatamente trágica”⁵⁸⁸.

De acordo com Geisenhanslücke⁵⁸⁹, Benjamin se apoia aqui em Hölderlin. Já ao mencionar a lei (*Gesetzlichkeit*) que rege o trágico, ele não está fazendo nada mais do que seguir a intenção do poeta ao exigir o “cálculo das leis” (*gesetzlichen Kalkul*) através do qual a crítica deveria avaliar a tragédia grega⁵⁹⁰. Como lemos nas *Observações sobre Édipo*, a “palavra pura” é a cesura ou a “interrupção anti-rítmica” que marca o equilíbrio sóbrio da tragédia grega; as falas de Tirésias são as que mais captam esse procedimento ao “irromper no curso do destino”⁵⁹¹. Assim, tanto Benjamin quanto Hölderlin “repousam o trágico na forma determinada da linguagem, do diálogo dramático entre pessoas ou com o coro, especialmente na palavra pura que aparece na cesura”⁵⁹².

A tragédia está indissolivelmente ligada à linguagem, não há drama trágico que não se baseie na disposição linguística que tem o *poder* tal de aniquilação que atinge até o corpo humano através da morte trágica. O *Trauerspiel*, por seu lado, apresenta-se como oposto à tragédia: é linguagem não discursiva e não

⁵⁸⁷ G. S. II, p. 137.

⁵⁸⁸ G. S., p. II 138.

⁵⁸⁹ GEISENHANSLÜKE, Achim. *Op. Cit.* p. 24.

⁵⁹⁰ HÖLDERLIN, *Friedrich Op. Cit.* p. 67.

⁵⁹¹ HÖLDERLIN, *Friedrich Op. Cit.* p. 70.

⁵⁹² GEISENHANSLÜKE, Achim. *Op. Cit.*, p. 25.

comunicativa. Ele fundamenta-se exclusivamente em um *sentimento*, o luto (*Trauer*). Ele não se constitui como “força dominadora”, característica da tragédia, nem ao menos se reduz às leis insuperáveis desta. Mas, mediante esta constatação, Benjamin questiona: “Qual a relação metafísica deste sentimento com a palavra, com o discurso falado? Eis o enigma do *Trauerspiel*. Que relação interna na essência do luto o faz sair da existência do puro sentimento e entrar na esfera da arte?”⁵⁹³, ou seja, da expressão. A culpa trágica como sentimento não está em jogo aqui porque a tragédia tem apenas como instrumento propulsor a realização de um destino inescapável. Do contrário, o *Trauerspiel* é infundamentado se prescindir do sentimento de luto, daí a necessidade de pensar como este sentimento se entranha tão fortemente numa forma artística, ou seja, numa forma linguística.

Para responder a estes questionamentos, Benjamin recorre à relação entre natureza, linguagem e história, que, como vimos, será mais tarde fundamentado na ideia de história natural na sua tese de habilitação. O *Trauerspiel* é considerado como um processo de transformação, instável por natureza. Todo o esquema do *Sprachaufsatz* é aqui retomado. Mas o *Trauerspiel* apresenta um princípio linguístico distinto, pois nele a palavra não se mantém presa ao significado, ela é “palavra em transformação”. Dessa percepção resultará a teoria da alegoria no *Trauerspielbuch*, na medida em que ela se baseia na arbitrariedade de significado. Aqui, no entanto, o autor trata a linguagem a partir de uma concepção *topográfica*; ele também segue a trilha do *Sprachaufsatz* em dois sentidos: ao pressupor certo ciclo vital da linguagem e ao notar a natureza como a fonte do lamento linguístico:

Existe uma vida puramente emocional das palavras na qual elas se purificam partindo do som da natureza até o puro som do sentimento. Para essas palavras, a linguagem é apenas uma fase transitória (*Durchgangsstadium*) no círculo de sua transformação e é exatamente com estas palavras que o *Trauerspiel* fala. Ele descreve o caminho do som natural passando pelo lamento até a música⁵⁹⁴.

A vida das palavras seguiria o destino da purificação partindo do som da natureza e terminando no puro sentimento. Mas a que realmente o puro sentimento remete? Esta questão é importante porque nela se encontra outra distinção entre tragédia e *Trauerspiel*. Pois somente o *Trauerspiel* tem condições de articular a linguagem da natureza, que, como bem vimos no *Sprachaufsatz*, é uma linguagem desprovida de som mas expressa pelo lamento. Enquanto que para Hölderlin, “a

⁵⁹³ G. S.II. p. 138.

⁵⁹⁴ G. S.II. p. 138.

palavra trágica é eficaz de modo mortífero”⁵⁹⁵, no drama barroco a linguagem da natureza deve ter como destino apenas a sua transformação em música, através do lamento. Já em Benjamin, a linguagem como que “traí” a natureza ao bloquear (*Hemmung*) o seu sentimento; nisto surge o luto (*Trauer*). Nesse movimento em transformação, a natureza torna-se uma *linguagem*, embora impura: a do *Trauerspiel*, ou seja, a do jogo (*Spiel*) do luto.

Como tal, mediado pelo lamento da natureza, a linguagem toma um duplo sentido, o do significado, e, naturalmente, como vimos, o da história: “Elas [tais peças] apresentam o bloqueio da natureza, como que um poderoso estancamento de sentimento, que de repente descobre na palavra um novo mundo, o mundo do significado, do tempo historicamente impassível”⁵⁹⁶. A tragédia, no entanto, ao contrário do *Trauerspiel*, é realização daquela purificação. Ela se dá através da palavra pura, da cisão que ocorre dentro da própria forma mas que é de tal modo “calculado”, segundo Hölderlin, que demonstra o “equilíbrio”⁵⁹⁷ da tragédia.

É importante notar a natureza linguística do lamento para a determinação do *Trauerspiel*. O lamento se torna aqui o oposto da palavra pura, da discursividade, da comunicabilidade - todos esses elementos característicos da tragédia. Em Benjamin o luto surge de uma metáfora topológica, espacial, através do bloqueio do livre trânsito do lamento, enquanto linguagem, em direção à purificação. Nesse movimento de traição (*sich verraten*) encontramos o duplo sentido do termo: por um lado, o trair no sentido de ver-se pego de surpresa, e por outro, o de ser revelado. Por isso, a partir dessa inibição sofrida, o lamento revela a sua duplicidade e ambiguidade, ou seja, o significado atinente ao significante. Curiosamente, talvez por efeito dos extremos e da mesma ambiguidade, para Benjamin a linguagem aí paralisa-se (*erraten*) na significação. Deste modo, o *Trauerspiel* não exhibe a palavra pura trágica mas sim a ambiguidade da linguagem, a sua fragmentação no significado característico da linguagem dos homens. Assim, paradoxalmente, essas peças apresentam de um lado a não discursividade e não transmissibilidade do lamento mas, de outro, o que há de mais notável na linguagem instrumental, ou seja, a comunicabilidade do significado.

⁵⁹⁵ HÖLDERLIN, *Friedrich Op. Cit* p. 89.

⁵⁹⁶ G. S.II, p.139 (Sublinho meu).

⁵⁹⁷ HÖLDERLIN, *Friedrich. Op. Cit*, p. 69.

É importante ressaltar a instabilidade do lamento na metafísica da linguagem que fundamenta a teoria benjaminiana do *Trauerspiel*. Notadamente, o texto hermético de Benjamin nos dá margem para dúvidas interpretativas; afinal, o que torna o lamento tão importante nessa estrutura espacial da linguagem naquele gênero? Podemos lançar mão das explicações de Scholem sobre essa questão. Em uma carta de 30 de março de 1918 escrita para o seu amigo, Benjamin relata que havia lido o ensaio por aquele remetido (intitulado *Über Klage und Klagelied*), que acabou por clarificar suas ideias sobre a problemática do lamento, a qual ele se dedicara “dois anos antes” (ou seja, no texto *O significado...*). Assim, ele segue: “com base na minha natureza de judeu... a ‘ordem perfeitamente autônoma’ do lamento e do luto tornou-se óbvia para mim”⁵⁹⁸. A concepção hebraica do lamento em Scholem torna-se importante para entendermos a de Benjamin, mesmo que o trabalho daquele tenha sido escrito depois.

É possível especular que o texto escrito em 1917 por Scholem, *Über Klage und Klagelied (Sobre o lamento e a elegia)*, tenha alguma referência ao *Sprachaufsatz*, elaborado um ano antes e lido pelo amigo de Benjamin, fato confirmado por ele mesmo⁵⁹⁹. O texto na verdade é resultado dos comentários feitos por Scholem enquanto traduzia as *Lamentações*, livro do Antigo Testamento. Nele Scholem parte das distinções linguísticas do lamento, que vão além da relação teológica. Segundo Ilit Ferber, Scholem elabora sua teoria do lamento na esteira da teoria benjaminiana da linguagem ao associá-lo com a ausência de comunicação de algo externo a ele. Ou seja, o lamento seria uma pura expressão na medida em que diminui o aspecto comunicativo da linguagem, dotando-o de ambiguidades várias.

Essa ambiguidade surge da concepção topográfica envolvendo o silêncio e a Revelação. Pois o lamento é uma linguagem “caracterizada por estar totalmente no limite, repousando na fronteira entre as duas terras”⁶⁰⁰; desse modo, a linguagem nasce de “duas polaridades idênticas”, o silêncio e a Revelação, sendo o lamento o “ponto de [seu] desaparecimento”. Assim como a concepção transformacional e dinâmica do lamento em Benjamin, para Scholem, o lamento caracteriza-se pela tentativa constante de transgredir essa espacialidade fronteira, embora sem

⁵⁹⁸ G B I, p. 442.

⁵⁹⁹ FERBER, Ilit. *A Language of the Border: On Scholem’s Theory of Lament*. In: *Journal of Jewish Thought & Philosophy* 21, 2013, p. 165.

⁶⁰⁰ SCHOLEM, Gerschom *apud* FERBER, Ilit. *Op. Cit.* p.166.

sucesso; por isso, para ele, no lamento a linguagem condena-se à morte ao se tornar puro limite. Por conseguinte, de acordo com Sigrid Weigel, “este sofrer de morte da linguagem não é um simples evento mas sim uma figura de repetição (*Wiederholungsfigur*)”⁶⁰¹. Ou seja, seu traço fundamental se torna a pura *repetição* daquelas tentativas em círculos infinitos. Ao contrário da positividade e abertura da Revelação, o lamento apresenta sua negatividade e inacessibilidade intrínsecas ao ponto de capturar o sem-expressão (*Ausdrucklosen*), onde a linguagem é aniquilada, o que Ferber chama de “desejo de morte” da linguagem⁶⁰².

Isso não significa que o lamento seja idêntico ao silêncio⁶⁰³. Segundo Scholem, este se caracteriza pela “simbolização”, ou seja, pela completa estabilidade do significado; o símbolo é silencioso porque não há *movimento* de seu aspecto semântico, sua significação é estática. O lamento, de outro lado, é uma linguagem instável, pelo seu incansável movimento autodestrutivo e repetitivo. Assim, de acordo com Ferber, a natureza monótona do lamento⁶⁰⁴ testemunha “a fundamental inabilidade de alcançar seu desfecho, sua atualização. A repetição do lamento prova sua falha inerente em expressar qualquer coisa além de sua mera expressividade”⁶⁰⁵.

Entendemos que, ao ler o trabalho de Scholem, Benjamin tenha se encantado com a interpretação judaica do lamento, que ele mesmo anos antes esboçara. Não só a definição de lamento se tornava mais clara, como também o complexo conceito no qual se baseia a concepção metafísica de *Trauerspiel*. Na carta acima citada de Benjamin ao amigo, ele confessa que, em seu texto *O significado...*, não havia nenhum pano de fundo hebraico, mas que agora (no ano de 1918) pensava diferente: “Agora vejo, a partir do seu trabalho, em que a questão que eu então me movia deveria ser colocada com base no lamento hebreu (*hebräischen Klage*)”⁶⁰⁶. Fica a questão de saber como a leitura hebraica do lamento feita por Scholem se

⁶⁰¹ WEIGEL, Sigrid. “Scholem’s Gedichte und seine Dichtungstheorie: Klage, Adressierung, Gabe und das Problem einer biblischen Sprache in unserer Zeit,” in *Gershom Scholem: Literatur und Rhetorik*, ed. Stéphane Mosès and Sigrid Weigel. Köln: Böhlau Verlag, 2000, p. 30.

⁶⁰² FERBER, Ilit. *Op. Cit.* 170.

⁶⁰³ Ferber aponta certa contradição em Scholem, que depois afirma que o lamento é “the expression of that which is most inwardly inexpressible [*Ausdrucklosen*], the language of silence”. FERBER, Ilit. *Op. Cit.* p. 173.

⁶⁰⁴ Segundo Scholem, “monotony is the most profound linguistic and symbolic form of the inexpressible [*Ausdrucklose*], which sends its rays inward, into the darkness of all mourning, which absorbs its own light. Scholem” *apud* FERBER, Ilit. *Op. Cit.* p.178.

⁶⁰⁵ FERBER, Ilit. *Op. Cit.*, p. 179.

⁶⁰⁶ G B I., p. 443.

assemelhava tanto com a de Benjamin, mesmo sem este ter nenhuma referência daquelas ideias. Ou se, pelo contrário, a metafísica judaica do lamento em Scholem fora *completa e intencionalmente* inspirada no *Sprachaufsatz* de Benjamin⁶⁰⁷. No fundo, ambos os trabalhos iluminam um ao outro, pois partem de uma concepção espacial da linguagem, do lamento como repetição, do silêncio e do sem-expressão, da paralização e, no caso, também do luto⁶⁰⁸.

Em Scholem explica-se a razão da repetição e do movimento como algo intrínseco à estrutura do lamento. No trabalho *O significado...* Benjamin antecipa a suposição de que o tempo expresso no *Trauerspiel* é espacial e fadado ao eterno retorno. Aqui ele sustenta que nessas peças “o cíclico e a repetição, o círculo e o dois” são os princípios metafísicos dominantes. O “dois” aqui remete claramente à duplicação da palavra, à sua ambiguidade, ou seja, à relação fragmentada entre o que ela expressa e o que ela *significa*. É o poder de significar das palavras no *Trauerspiel* que torna essa ambiguidade latente, contrária à pura palavra da tragédia, daí o fato de aquele ser marcado pelo bloqueio do sentimento e sua consequente dinâmica semântica interna.

É curioso que na carta supracitada Benjamin ponha em dúvida as bases do seu texto *O significado...*: “Sua (e minha) terminologia ainda não foi suficientemente trabalhada... Particularmente, noto que tenho que duvidar da relação inequívoca entre lamento e luto no sentido de que todo luto deve desembocar (*münden*) em lamento”⁶⁰⁹. Então, se nos questionamos se essa estrutura espacial da qual se origina o lamento ainda persiste no *Trauerspielbuch*, logo vemos claramente que sim. Pois ali escreve Benjamin: “A palavra dita é apenas assaltada pela significação, como que por uma doença inevitável; ao ser pronunciada, esta interrompe-se e o avolumar do sentimento (*Stauung des Gefühls*), que só estava à espera de poder derramar-se, desperta o luto”⁶¹⁰. Se é certo que esse mesmo cenário espacial ainda pode ser percebido no *Trauerspielbuch*, pode-se dizer o mesmo da metafísica da linguagem de modo geral, que distingue *Trauerspiel* e tragédia? Qual a teoria da tragédia e do *Trauerspiel* apresentada na tese de habilitação? Ela ainda se fundamenta pela teoria da linguagem?

⁶⁰⁷ Scholem fez críticas à teoria da linguagem benjaminiana a Werner Kraft.

⁶⁰⁸ Scholem afirmava a relação entre o silêncio e o luto. FERBER, Ilit. *Op. Cit.*, p.172.

⁶⁰⁹ G B I., p. 443.

⁶¹⁰ G. S. I., p. 383.

Se é certo que, segundo Menke, Benjamin distingue o *Trauerspiel* com uma “viragem tão casual quanto notável em relação à palavra (*Wort*)”⁶¹¹, isto é, ele interpreta o gênero em sua literalidade como “jogo” (*Spiel*) do “luto” (*Trauer*), não é menos evidente que a teoria do trágico também levaria em conta a “palavra”. A teoria da linguagem no *Trauerspielbuch* fundamenta tanto o gênero trágico em si quanto o papel de suas personagens.

Neste sentido, Benjamin não só segue o tom metafísico exposto nos trabalhos de 1916 como também acrescenta novos elementos a fim de formular uma história filosófica da tragédia. Assim, para manter sua tese central da diferenciação entre *Trauerspiel* e tragédia, ele primeiro retomará toda a tradição filosófica da teoria da tragédia até então, principalmente a de seu tempo, em que se percebia uma crise na definição do trágico. Na *Ästhetik des Tragischen* (*Estética do trágico*), de Volket, retomando a concepção hegeliana da tragédia como uma exposição problemática da ordem ética do mundo, pressupõe-se que a tragédia possa ser atualizável, ou seja, ainda seria possível escrever tragédias na modernidade, o que para Benjamin não significava senão que “a filosofia da história foi excluída” dessa pretensão inútil: uma teoria da tragédia “só poderá concretizar-se por meio de uma investigação capaz de compreender a situação da própria época”⁶¹². O ponto central da recusa a essas teorias é a ausência de teor histórico; assim, a filosofia da tragédia de Nietzsche “deitou a perder... a sólida factualidade histórica da tragédia grega”⁶¹³; já o Idealismo “abdicou do esforço mais nobre que é o de investigar o lugar histórico-filosófico de uma obra ou de uma forma”⁶¹⁴. O que está em jogo é a determinação da unicidade da tragédia, sua caracterização particularizada é o ponto de partida para pensar o teatro moderno como *moderno*, e como tal, o *Trauerspiel* como um gênero diverso do teatro grego.

Neste sentido, do mesmo modo que, na teoria política, Aristóteles é destronado com a teoria hobbesiana do Estado soberano (assim como pelas diversas ideias contratualistas), na filosofia da arte, sua teoria também sofre um revés. “A história do drama alemão moderno não conhece período em que os assuntos dos

⁶¹¹ MENKE, Bettine. *Op. Cit.*, p. 27.

⁶¹² O., p. 103.

⁶¹³ O., p. 104.

⁶¹⁴ O., p. 107.

tragediógrafos antigos tivessem tido menos influência. Só isso bastaria para refutar a tese da influência de Aristóteles”⁶¹⁵.

Benjamin segue a leitura tradicional que vê a catarse como finalidade da tragédia no sentido da *Poética* aristotélica. A passagem aristotélica clássica certamente é concisa: “A tragédia, no entanto, é uma imitação não apenas de uma ação completa, mas também de atos que despertam medo e compaixão”⁶¹⁶. Aristóteles, ao contrário de Platão, ocupa-se com o *efeito*⁶¹⁷ da obra, e é nesta questão que Benjamin adiantará que, ao contrário da tradição estética alemã, que apontava a familiaridade entre o *Trauerspiel* e a tragédia grega, estes são totalmente opostos. O terror e a piedade da tragédia grega seriam incompatíveis com o drama moderno. Eles podem ocorrer, sim, neste último mas não como parte da ação; ao contrário, são elementos do destino das personagens. Para Benjamin, a necessária diferença estava no fato de que o conteúdo do *Trauerspiel* “desperta no espectador uma emoção de luto”, “estes dramas servem antes a descrição do luto”: “Eles não são, de fato, peças que nos ponham tristes (*traurig*), mas antes um espetáculo pelo qual é possível dar satisfação ao luto: um espetáculo para um público em luto”⁶¹⁸. Se nos escritos de 1916, como *O significado da linguagem no Trauerspiel e na tragédia* e o *Trauerspiel e tragédia*, o teatro grego é focado na intenção discursiva contraposta ao sentimento que determina o drama barroco moderno, perguntamos, então, se no *Trauerspielbuch* Benjamin elimina daquela separação o determinante elemento emotivo, visto que em ambos eles aparecem?

Pois, como visto anteriormente, Benjamin assentava o caráter dialogal e puramente linguístico da tragédia em contraposição à centralidade do sentimento, no caso o luto, no *Trauerspiel*. Essa percepção mudaria um pouco no *Trauerspielbuch*, principalmente depois de algumas leituras fundamentais para a abordagem da tragédia empreendidas pelo autor para a escrita de sua tese. Assim, novos elementos surgiram para alargar os parâmetros que já estavam estabelecido nos textos de 1916. Um dos mais importantes no âmbito da filosofia da linguagem, e que colocaria uma contradição à tese benjaminiana do caráter discursivo da

⁶¹⁵ O., p. 54.

⁶¹⁶ ARISTÓTELES. *Poetics*. In: *The complete works of Aristotle*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1984, v. 2, 2452a 1 p. 2323.

⁶¹⁷ “O efeito trágico é possível sem um espetáculo público e sem atores...” ARISTÓTELES. *Op. Cit.*, p. 2321, 1450^a1.

⁶¹⁸ O., p. 120.

tragédia, é o do silêncio trágico. Ora, como o silêncio do herói poderia estar a par da pertinência do diálogo próprio daquele gênero? É preciso nos aprofundarmos em duas fontes novas que influenciaram o autor na época de redigir sua tese⁶¹⁹.

Aquele que se debruça sobre a correspondência de Benjamin se assombra pelo fato de que, no ano de 1924, sua relação com Florens Cristian Rang seja predominante, até comparada com a de seu amigo Scholem. Na carta de 20 de janeiro de 1924, ele faz seus primeiros questionamentos ao amigo: “É importante para mim saber quais provas podem indicar a derivação da tragédia a partir do *agon* além da palavra protagonista... Outra questão é se o altar sacrificial estava no centro do antigo palco”⁶²⁰. Benjamin elabora essas perguntas a partir de um texto de Rang intitulado *Agon und Theater*, no qual ele afirma que o *agon* origina-se do cerimonial de sacrifício em que a pessoa deve correr em torno do altar, constituindo uma competição⁶²¹. Em Rang a tragédia baseia-se em eventos dramáticos nos quais “o diálogo é uma competição falada, isto é, uma corrida (*Wettlaufen*)”⁶²². Assim, no *Trauerspielbuch*, depois de ter refutado todas as interpretações que já vimos, ao se questionar “qual a forma única, grega” dos conflitos que definiam a tragédia ele responde, tendo em consideração Hölderlin⁶²³: “A poesia trágica se assenta na ideia do sacrifício”⁶²⁴. E este “sacrifício trágico” difere de todos os outros, residindo aí o que Benjamin considera seu paradoxo: ele encerra a ação com a morte do herói trágico e a vitória do Direito antigo preservado em nome dos deuses olímpicos, mas ao mesmo tempo inaugura um novo Direito na medida em que a morte do herói *permanece* como novo conteúdo na comunidade. Contudo, é certo que a morte imediata do herói ameniza o caráter sacrificial da tragédia. Neste sentido, Benjamin aponta que há uma substituição na qual o sacrifício humano se torna a fuga, ou competição, numa corrida em volta do altar sacrificial. A tragédia se torna pura competição em que a expiação fugaz dá lugar ao refúgio, à prisão e ao julgamento

⁶¹⁹ CHAVES, Ernani. “‘O silêncio trágico’: Walter Benjamin entre Franz Rosenzweig e Friedrich Nietzsche In *No limiar do moderno: estudos sobre Friedrich Nietzsche e Walter Benjamin*. Belém: Paka Tatu, 2003, p. 66.

⁶²⁰ G B II, p. 415.

⁶²¹ Texto reproduzido em G B II., p. 416-7.

⁶²² RANG, Florens Cristian In G B II., p. 416.

⁶²³ De acordo com Szondi, Hölderlin “interpreta a tragédia como sacrifício que o homem oferece à natureza, a fim de levá-la à sua natureza adequada”. SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Trad.: Pedro Süssekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004, p. 34.

⁶²⁴ O., p. 108.

do protagonista. Esse caráter competitivo confere, portanto, à tragédia sua unicidade comparada ao drama moderno.

Mas não apenas isso, pois ainda aqui Benjamin associará esse traço à teoria da linguagem. Pois a tragédia apresenta a “angústia muda” (*stummen Beklemmung*), a sua ação é dada na “concorrência muda do *ágon*”. Se ele chama o sacrifício de “profecia agonal”, é interessante notar que ela ocorre sem palavras. Mais do que isso, é possível questionar se Benjamin realmente abandona no *Trauerspielbuch* a determinação da tragédia como dialógica. Afinal, por que o silêncio trágico é tão importante para Benjamin nesse momento?

Ora, o silêncio tem papel fundamental na filosofia da linguagem benjaminiana porque, através dele, o herói trágico enfrentará, como gênio, o mito. Com essa finalidade, Benjamin buscará outra fonte, o homem meta-ético de Rosenzweig, no livro *Der Stern der Erlösung* (*Estrela da redenção*). Para Rosenzweig, um ex-hegeliano⁶²⁵ desiludido com o idealismo alemão e com o historicismo depois da Primeira Guerra, na qual ele lutou e em cujas trincheiras escreveu seu livro mais impactante, o sistema filosófico e seu “conceito de unidade do todo” obliterava a experiência particular e o fenômeno. Combatendo a naturalidade da “individualidade” e sociabilidade da “personalidade”, ele evoca a luta entre Eros e Tânatos como fenômeno no qual surge o homem meta-ético; dessa luta espreitamos a solidão do homem. Neste estado, ele está fechado para o mundo (como a mônada leibniziana), torna-se para si-mesmo, ou seja, um si-mesmo (*Selbst*). “O si-mesmo não vive em um mundo ético; ele tem seu próprio *ethos*; o si-mesmo é metaético”⁶²⁶.

Suplantando a consideração hegeliana de que a tragédia é o restabelecimento da ordenação ética do mundo, Rosenzweig vê não apenas o si-mesmo como fonte de seu próprio *ethos* mas também no herói trágico como o seu modelo principal. “O herói trágico da antiguidade não é nada mais do que o si-mesmo metaético”⁶²⁷. Fora do mundo, imerso em sua própria solidão, nada mais característico do si-mesmo do que o silêncio: “Pois o signo distintivo do si-mesmo, o selo de sua grandeza, e a marca de sua fraqueza: é o silêncio. O herói trágico tem apenas uma linguagem que

⁶²⁵ Cf. G B III, p. 15.

⁶²⁶ ROSENZWEIG, Franz. *Op. Cit.* p. 82.

⁶²⁷ Idem, p. 83.

está em perfeito acordo com ele: precisamente, o silêncio”⁶²⁸. Benjamin cita esta passagem para determinar o silêncio do homem metaético como a peça-chave da teoria da tragédia, o que a torna única, pois “distingue o protagonista da tragédia de todos os tipos posteriores”⁶²⁹.

A escolha pela concepção de um indivíduo cuja percepção ética do mundo não se assenta senão em si mesmo é a forma de Benjamin fugir da concepção hegeliana de tragédia. Pois como bem confirma Szondi, “o processo trágico é, para o jovem Hegel, a dialética da eticidade”, que será o fundamento posterior de uma nova doutrina ética⁶³⁰. De fato, em Hegel, originalmente a eticidade grega ainda mantém sua totalidade enquanto o Espírito não estava dividido em figuras; porém, o surgimento de conflitos dialéticos internos levará a eticidade à divisão que estabelecerá as leis humanas e divinas. Então, mesmo para o Hegel da *Estética*, o tema da “tragédia originária” seria o “divino” (*das Göttliche*), não como consciência religiosa, mas sim “tal como [ele] penetra no mundo, no agir individual”: “Nesta Forma, a substância espiritual do querer e do realizar é o ético. Pois o ético... é o divino em sua realidade *mundana*...”⁶³¹. Ao pensar, juntamente com Rosenzweig, no homem meta-ético como paradigmático do herói trágico, Benjamin intencionava antes acentuar o caráter linguístico, que se impõe a partir do indivíduo que ergue sua cabeça e cala-se em afronta ao divino, do que viabilizar a expressão da ação trágica como manifestação religiosa. Se bem que a ação não está desvinculada dessa condição. Pois, certamente, enquanto Rosenzweig aponta apenas na obstinação do herói o fato preponderante do seu silêncio, Benjamin afirma que “o teor da ação do herói pertence à comunidade tal como à linguagem”, ou seja, a negação da linguagem pela comunidade (baseada no Direito vigente) faz com que o herói esmoreça no silêncio, sobrando apenas sua *physis*, a qual ele permanecerá fiel e entregará à morte. Como bem afirma Menke, “sua [do herói] entrada em cena *como* indivíduo ocorre como exposição do corpo”⁶³² como sacrificado.

⁶²⁸ Idem 85.

⁶²⁹ O., p. 109, G. S. I, p. 287 (trad. Mod).

⁶³⁰ SZONDI, Peter. *Op. Cit.*, p. 41.

⁶³¹ HEGEL, G. W. F. *Cursos de Estética*. Trad. Marco Aurélio Werle. São Paulo, Edusp, 2004, V. IV, p.236; (*Vorlesungen über die Ästhetik III*. In: *Georg Wilhelm Friedrich: Werke*: in 20 Bänden. Frankfurt am Main: Suhrkamp, v. xv, p. 522).

⁶³² MENKE, Bettine. *Op. cit.*, p. 40.

Para levar o silêncio trágico à crítica do mito, Benjamin se refere a Nietzsche ao lembrar que aquela ideia não ficou alheia ao *Nascimento da tragédia*. Para Nietzsche, os heróis da tragédia “falam, em certa medida, mais superficialmente do que atuam; o mito não encontra de maneira alguma a sua objetivação adequada na palavra falada”⁶³³. É neste sentido que encontramos um paradoxo. Pois Nietzsche sustenta que é precisamente o diálogo que teria causado a morte da tragédia; as personagens de Ésquilo incorporariam o silêncio trágico, mas Eurípedes teria matado a essência grega da tragédia ao impor o diálogo do protagonista com o coro. Rosenzweig também segue esse caminho ao criticar a queda no simples debate, visto que, se o si-mesmo deve manter-se introspectivo e sem ligação com o mundo, a sua fala não teria sentido; ele contrapõe o herói mudo esquiliano com o linguajar das personagens de Eurípedes e Sófocles: “Eles não aprendem como falar, aprendem apenas como debater”⁶³⁴. O diálogo socrático, quando admitido pela tragédia, acaba por corrompê-la. Mas Benjamin recepciona esse debate a seu modo nuançado.

Em *Sokrates* (1916), texto que, como vimos, foi escrito junto com os aqui expostos, Benjamin afirma: “O diálogo socrático precisa ser estudado com relação ao mito. O que Platão intencionou com isso? Sócrates: a figura, com a qual ele aniquila e recepciona o antigo mito”⁶³⁵. No *Trauerspielbuch*, ao contrapor a ironia socrática com a trágica, ele afirma: “São essas circunstâncias que fazem do diálogo socrático o irrevogável epílogo da tragédia”⁶³⁶. Mesmo a morte de Sócrates, apesar de algumas associações “exteriores”, é o oposto da morte trágica. Tanto que a morte do filósofo será o modelo para o drama dos mártires modernos. Assim, por um lado, o silêncio trágico, para Benjamin, “tornou-se o lugar de uma experiência do sublime na expressão linguística”, que é única e somente grega e se destaca pelo “confronto dos gregos com a ordem demoníaca” do mito; em outro sentido, o diálogo socrático também apresenta-se como a luta da razão contra os ditames da ordem mítica. Mas talvez essas contradições entejam inclusas na formulação de Benjamin, segundo a qual existe uma diferença entre o paradoxo e a ambiguidade. O primeiro está em relação com o trágico assim como o segundo, como vimos no capítulo anterior, com

⁶³³ NIETZSCHE, Friedrich. *Op. cit.*, p. 103.

⁶³⁴ ROSENZWEIG, Franz. *Op. cit.*, p. 86.

⁶³⁵ *Sokrates* G. S. II, p. 129.

⁶³⁶ O., p. 120.

o mito. A tragédia é a expressão máxima de paradoxos: “no sacrifício que, obedecendo às normas antigas, cria novas normas; na morte, que é a expiação mas se limita a arrebatá-lo o si-mesmo; no desfecho que decreta a vitória do homem mas também do deus”⁶³⁷. Onde esses paradoxos existirem, a ambiguidade se extinguirá, ou seja, por eles o demoníaco perde sua força.

Demonstrando novamente que o poeta tocou profundamente sua filosofia, essa visão positiva do paradoxo na tragédia vem de Hölderlin. Isso é notável pelo fato de um fragmento de um parágrafo escrito pelo poeta entre 1798 e 1800 se intitular *O significado da tragédia (Die Bedeutung der Tragödie)*, sendo tomado como referência para Benjamin no título do seu *O significado da linguagem no Trauerspiel e da tragédia*. No escrito de Hölderlin, de início, ele aponta: “O significado das tragédias pode ser mais facilmente compreendido a partir do paradoxo (*aus dem Paradoxon*). Pois tudo o que é originário... não aparece em sua força originária senão propriamente em sua fraqueza, de modo que a luz da vida e sua aparição pertencem à fraqueza de cada todo”⁶³⁸. Com efeito, a tragédia demonstra a fraqueza e a insignificância humanas diante de poderes irresistíveis e incontroláveis, mas, por outro lado, e paradoxalmente, ela demonstra, a partir dessa insuficiência, uma luz de vida que atinge sua plenitude (uma totalidade). Ressoando ainda no conceito de origem benjaminiano, que impõe polarizações, como vimos, aqui em Hölderlin, o originário se produz numa unidade própria à tragédia ao apresentar esses paradoxos; é deste modo que se entende que a cesura, ao romper a unidade, expõe ao mesmo tempo o todo.

Com efeito, é neste âmbito do paradoxo que se considera o fato de a tragédia impor a noção de justiça contra o Direito. Ou mais claramente, a alteração de um direito antigo em nome de um novo conceito jurídico comunitário e racional, em contraposição ao mito e ao destino por ele impregnado. Para Szondi existiria um fator histórico que faz com que Benjamin, ao contrário de Hegel, não considere a luta do herói trágico contra a lei humana como fator preponderante do sacrifício, mas sim a luta contra o demoníaco; na medida em que Hegel ia de encontro à percepção Iluminista, Benjamin, por seu turno, reafirmava a dimensão

⁶³⁷ O., p. 111.

⁶³⁸ HÖLDERLIN, Friedrich. “Die Bedeutung der Tragödien”. In: *Hölderlins Werke*, Empedokles, Aufsätze, Text. Grosse Stuttgarter Ausgabe. Hg. von Friedrich Beissner. W. Kohlhammer Verlag: Stuttgart, 1961, V 4, p. 274.

esclarecedora contra o mito em um momento no qual o irracionalismo dos séculos XIX e XX impunha-se nas ciências do espírito⁶³⁹. A crítica ao mito faz-se aliada ao deslocamento de uma concepção racionalista que adentra o âmbito da linguagem e da justiça em contraposição à ideia de Direito e de destino.

É este o “impulso para a justiça no teatro de Ésquilo”, não casualmente aquele que soube respeitar a essência do silêncio trágico. Pois no “sofrimento mudo” do herói, o julgamento olímpico se reflete contra os próprios acusadores; a *decisão* do herói trágico de manter-se neste estado de completa mudez, ao contrário da indecisão da figura real do *Trauerspiel* – ou da incapacidade de decisão de Otilie no romance de Goethe –, determina sua luta contra o destino e o direito. A tragédia marca a época do Gênio. Benjamin cita no *Trauerspielbuch* seu próprio texto *Destino e caráter*: “Não foi no direito, mas na tragédia, que a cabeça do gênio se elevou pela primeira vez das névoas da culpa, pois foi a tragédia que rompeu com o destino demoníaco”⁶⁴⁰. É o Gênio que “contrapõe a visão da inocência natural do homem ao dogma da culpa natural, da culpa originária”⁶⁴¹. Trata-se de um paradoxo do sublime da tragédia o fato de o gênio nascer dessa mudez e da “infantilidade moral”. Uma justiça (ou um novo direito) que nasce de um ato de linguagem não poderia apresentar senão paradoxos, afinal, ainda é este o mundo da linguagem dos homens.

Esse paradoxo ainda é demarcado pelo fato de, ao lado do silêncio trágico, Benjamin relegar ao diálogo a característica própria da tragédia ática. Isso, curiosamente, se dá em termos de direito privado, pois existe uma espécie de “contrato” no qual “o herói, que desdenha justificar-se perante os deuses, entra em acordo com eles, estabelecendo por assim dizer um acordo de expiação de duplo significado”⁶⁴². Isso quer dizer que, ao soterrar a velha ordem do direito, ele inaugura uma nova comunidade na “sua consciência linguística”. Assim como o processo penal antigo fundamenta-se no diálogo, a tragédia manterá profunda afinidade com ambos, o debate e o julgamento. Pois o teatro agônico reconstitui controladamente o processo penal do Direito. Aqui Benjamin, curiosamente, admite o “debate”, novamente citando Rosenzweig, como o “grito de revolta” do herói: “O

⁶³⁹ SZONDI, Peter. *Op. Cit.*, p. 80.

⁶⁴⁰ O., p. 111; G. S. II, p. 174.

⁶⁴¹ *Schicksal und charater* G. S. II, p. 178.

⁶⁴² O., p. 117.

ordálio é livremente interrompido pelo *logos*⁶⁴³. Talvez o paradoxo que une ao mesmo tempo a mudez e o diálogo, característico dessa forma trágica, ainda seja a força que faz da tragédia a forma paradigmática da luta contra o demoníaco e contra o mito. De fato, a palavra do herói, salvadora e enunciadora de um novo mundo, ecoará *permanentemente* na comunidade, o que faz dela a essência da tragédia, ao contrário do *Trauerspiel*, cujo lamento está fechado à moldura da ação do herói e ali acaba; por isso, ainda no *Trauerspielbuch*, e mesmo afirmando o silêncio trágico, Benjamin escreve, logo após as passagens acima citadas, e reforçando quase literalmente as palavras de *O significado...*: “O *Trauerspiel* é concebível como pantomima, a tragédia não, porque a luta contra o demonismo do direito se liga à palavra do gênio”⁶⁴⁴.

Neste sentido a ação do herói trágico e sua consequência será única no *topos* cósmico. O palco grego é o “retomar único”, assim como todo julgamento, na medida em que cada caso será singular como cada processo: “A comunidade se reúne para assistir a esse evento e servir de juiz”⁶⁴⁵. Por isso, mesmo o processo condenando o protagonista, a singularidade também acomete a culpa na tragédia; a sua culpa surge não da ação, mas sim de sua vontade de rebelar-se contra a tirania divina. A culpa do herói trágico é interior, ela só habita o indivíduo e cessará junto com ele, eis o ato individual da morte trágica elevada à sublimidade. Pois sua morte reacende, a partir de seu silêncio, a palavra na comunidade futura, ao mesmo tempo em que suas consequências não serão herdadas atavicamente, muito menos universalizadas no tempo. “A morte trágica, enquanto figura da vida trágica, é um destino individual”⁶⁴⁶.

Já o *Trauerspiel* apresenta-se diametralmente oposto à tragédia grega na medida em que o seu palco expõe a experiência de “um espaço interior do sentimento”, que não se estabelece enquanto imagem cosmológica mas como história, como bem notamos anteriormente. Além disso, seu evento não é único, ele é repetitivo. Benjamin explica melhor essa questão no texto *Trauerspiel und tragödie*: “A lei do *Trauerspiel* baseia-se na repetição. Seus acontecimentos são esquemas alegóricos (*gleichnishafte Scheme*), imagens de espelhos simbólicos de

⁶⁴³ O., p. 118.

⁶⁴⁴ O., p. 120.

⁶⁴⁵ O., p. 122.

⁶⁴⁶ O., p. 140.

um jogo diferente.”⁶⁴⁷. Por isso, segundo Menke, o *Trauerspiel* sempre se relacionará com um outro lugar (*ein Anderswo*), um “evento não idêntico consigo mesmo”⁶⁴⁸. Neste sentido que ele não pode ser visto sem ser ligado à alegoria e à fluidez semântica antes do que à arbitrariedade. Sendo repetível, seus eventos terão o selo da duração, e isso realça ainda mais a lógica do luto de suas personagens. A culpa natural do *Trauerspiel* terá a tutela do demoníaco, torna-se universal porque compartilhada com a comunidade e com a história. Ela é permanente ao longo do tempo, daí o peso dos caracteres fantasmáticos. Os espíritos habitarão seus espaços como a levar as correntes da culpa. É neste sentido que as “conexões de culpa” do destino se tornam aqui mais vívidas como prisões eternas. Por fim, diferentemente da morte individual trágica, a morte no drama barroco surge como “destino da comunidade, como se quisesse convocar todos os intervenientes perante o tribunal supremo”⁶⁴⁹. A morte “continua a viver” com os espectros e seus lamentos.

A história surge no luto, mas ela só se expressa enquanto significado no *Trauerspiel*. No fundo, ela é resultado do encontro entre a linguagem e a natureza, a primeira oferecendo o significado e a segunda o luto. A não identidade, que se assenta na dimensão do regresso e do eterno retorno, e o sentimento melancólico surgem conectados na forma da alegoria, na qual o significado arrasta-se como espectro com suas correntes de culpa demoníaca. Ela é a expressão linguística conveniente para o palco onde o soberano pode significar ou o mártir ou o tirano, ele será sempre um outro. Pois, como vimos no *Trauerspiel*, a palavra está em transformação, o movimento repetitivo de um outro. Ela será alegoria, a síntese dialética dos extremos da linguagem. É dela que trataremos a seguir.

⁶⁴⁷ *Tragödie und Traerspiel*, G. S. II, p.136.

⁶⁴⁸ MENKE, Bettine. *Op. cit.* p. 45.

⁶⁴⁹ O., p. 140.

5

Da dialética dos extremos à alegoria como síntese

“Essa negação absoluta de qualquer mediania, essa profissão de fé nos extremos, é pura dialética, não como método de um intelecto, mas como respiração vital e paixão”⁶⁵⁰

Walter Benjamin

5.1.

Extremos e contemplação melancólica

Dialética no Trauerspielbuch

Walter Benjamin decidira escrever sua tese de livre docência fora da Alemanha. Escolheu então Capri, onde chegou em maio de 1924, um lugar “provido de todo o refinamento monástico”⁶⁵¹. Em carta de 16 de setembro já informava ao seu amigo Scholem como estava adiantado na elaboração do trabalho: “Consegui terminar a introdução epistemológica, o primeiro capítulo (a figura do rei no drama trágico), praticamente também o segundo (drama trágico e tragédia)”⁶⁵². Faltava apenas a terceira parte, sobre a teoria da alegoria. Ocorre que ele não conseguiu terminar essa parte final devido, entre outros motivos, por ele mesmo aludido, aos “perigos” para a continuação do seu trabalho. É desta época sua imersão nos problemas políticos, ocasionada principalmente pela amizade de Asja Lacis, a quem conheceu em Capri.

Como se sabe, é neste momento que Benjamin se abre às problemáticas do materialismo histórico. Exatamente no momento de escrita de um dos seus trabalhos mais herméticos e, ainda que discutivelmente, metafísicos. E isto se dá não apenas em meio às conversas apaixonadas com a militante marxista letã. Em Capri, Benjamin se dedica também à leitura do livro que lhe marcaria profundamente, *História e consciência de classe*, de Lukács, sobre o qual ele escreve que, partindo de “considerações políticas, [Lukács] chega a formular postulados epistemológicos que me são familiares”⁶⁵³. Talvez Benjamin tenha

⁶⁵⁰ BENJAMIN, Walter. “O lugar social do escritor francês na atualidade”. In: *Estética e sociologia da arte*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2017, p. 172.

⁶⁵¹ G B II, p. 474.

⁶⁵² G B II, p. 481-482.

⁶⁵³ G B II, p. 481.

reencontrado ali antigos ecos de suas críticas epistemológicas, principalmente a Kant. Pois a crítica de Lukács à racionalidade “antinômica” do pensamento burguês que equivale, em Kant, à pretensão de evocar um sujeito transcendental onipotente que acaba por produzir, ele mesmo, o seu objeto⁶⁵⁴, remete à concepção benjaminiana de um conhecimento radicalmente livre das implicações do sujeito e do objeto, visto que este esquema resulta como expressão da fragmentação linguística de um mundo pós “queda”. Esta seria a possível e talvez única “familiaridade” encontrada por Benjamin nas páginas de Lukács.

Ainda assim, é curioso o fato de que, na primeira versão do seu prefácio ao *Origem...*, Benjamin lance mão de um termo caro ao livro de Lukács, a saber, “antinomia”⁶⁵⁵; curioso porque nesta versão ele ocorre quatro vezes, enquanto na sua revisão final ele simplesmente desaparece. O termo está no título da segunda parte do capítulo principal do livro do marxista húngaro (na verdade, uma coletânea de ensaios), “As antinomias do pensamento burguês”, no qual Lukács revisa todo o aparato filosófico moderno, principalmente do idealismo alemão, encontrando contradições internas que seriam superadas somente pela formação da consciência de classe proletária, objeto da terceira parte do capítulo do livro⁶⁵⁶.

Assim, é determinante o fato de que uma das seções fulcrais da terceira parte do *Trauerspielbuch*, cujo objeto é a alegoria, se intitule “As antinomias da alegoria”. Mas isso não é apenas uma mera alusão terminológica. É importante ressaltar certa viragem que a última parte do livro apresenta. Ela se realiza na medida em que Benjamin dá mais atenção às tensões internas da expressão alegórica. Uma tensão que não se qualifica apenas pela dupla polaridade, tão marcante nas partes anteriores do livro, como penso ter demonstrado anteriormente. Com efeito, a ciência dos extremos que qualifica o teor dinâmico do conceito de origem, e que, de diversas maneiras, se evidencia nas tipologias e nas demarcações filosóficas dos gêneros no que se relaciona ao *Trauerspiel* e a tragédia, é aqui tratada de modo diverso.

No prefácio, Benjamin admitia que os opostos compartilham da mesma morada: “A história filosófica enquanto ciência da origem é a forma que, dos

⁶⁵⁴ LUKÁCS, Georg. *História e consciência de classe*. Trad.: Rodnei Nascimento. São Paulo: Martins Fontes, 2003, esp. 247-50.

⁶⁵⁵ G. S. I, pp. 936, 947, 1083.

⁶⁵⁶ Cf. LUKÁCS, Georg. *Op. Cit.*

extremos mais remotos, dos aparentes excessos da evolução faz emergir a configuração da ideia como totalidade marcada pela possibilidade de uma coexistência daqueles opostos⁶⁵⁷. No capítulo sobre a alegoria, é marcante que os opostos não apenas coabitam uma mesma constelação, em cuja correspondência se determinava a harmonia “materna” da ideia que reúne os extremos em torno de si, como detalhava Benjamin no prefácio⁶⁵⁸, mas são também encarados sob o olhar – melancólico, como veremos – tensionado. Mais do que isso, a alegoria, para Benjamin é marcada profundamente pela dialética: “Esta circunstância conduz-nos às antinomias do alegórico, cuja discussão dialética é inevitável se quisermos evocar a imagem do drama trágico⁶⁵⁹. Nada mais correto, assim, do que pensar a alegoria como transformação (*Verwandlung*), segundo Menninghaus⁶⁶⁰.

Portanto, partimos da hipótese de que a análise de uma expressão linguística suficientemente marcada pelos *movimentos* internos, cuja transformação, a qual Benjamin aludia como sendo o teor do *Trauerspiel*⁶⁶¹, e que só se concretiza através de uma tensão dialética interna, demarca a virada também do pensamento benjaminiano. Isto ocorre, certamente, não unilateralmente. Mas, de fato, é determinante para a compreensão do objeto desta tese por dois motivos: a) pois, no fundo, a dialética da alegoria é importante porque suas antinomias e características particulares, na medida em que são marcas de uma linguagem que Benjamin associava à visão de mundo da criatura caída, demandarão uma tensão que acaba se tornando a resolução, a síntese, ou a supressão desta mesma condição criatural lutuosa, apontando assim para uma esperança de salvação. Com isso, b) no último capítulo de sua tese, Benjamin retoma o *Sprachaufsatz* não apenas literalmente, ao fazer autocitação em sua última seção, como também dialeticamente para resolver, a partir de uma forma linguística, aquilo que no fim do trabalho de 1916 se anunciava como esperança de redenção. A pretensão originária do autor em fazer a ordenação dialética da apresentação das seções da sua tese em três partes é apenas

⁶⁵⁷ O., p. 35.

⁶⁵⁸ O., p. 23.

⁶⁵⁹ O., p. 186. “O estudo da forma do drama trágico mostrará, mais do que qualquer outro, como no fundo desse abismo da alegoria ruge violentamente o movimento dialético”. O., p. 176.

⁶⁶⁰ MENNINGHAUS, Winfrid. *Op. cit.* p.111. Assim, nunca conceituação didática dessa transformação: “retoricamente, a alegoria diz *b* para significar *a*, como... observando-se que os dois níveis (designação concretizante *b* e significação abstrata *a*) são admitidos em correlação virtualmente aberta, que admite a inclusão de novos significados” HANSEN, João Adolfo. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. São Paulo: Hedra. Campinas; Ed. Unicamp, 2006, p. 16.

⁶⁶¹ *Die Bedeutung der Sprache in Trauerspiel und Tragödie* G. S. II, p. 1138.

uma alusão ao fato de que a alegoria, como objeto do último capítulo, deveria aparecer como síntese⁶⁶².

Além disso, deve-se ressaltar que a alegoria reúne todas as categorias até aqui mencionadas e que são por assim dizer as ruínas da linguagem decaída. Ela o faz de modo autônomo a partir de sua dialética própria, enquanto Benjamin assim a compreende. Com isso, motivos pertinentes à teoria da linguagem benjaminiana como culpa, luto, natureza, história, abismo, significação, são aqui alocados de modo a serem não apenas postos como suas disposições antagônicas, nomeadamente caracterizadas pelo símbolo, senão que são tratados dialeticamente e se tornam a saída para um fim messiânico, ou seja, apontam para a própria origem.

Benjamin reclama especialmente da “falta de têmpera dialética”⁶⁶³ no que concerne às filosofias que apreciavam mais a estética do conteúdo em detrimento da análise formal, o que tem por consequência o tratamento errôneo de toda manifestação fenomênica de uma ideia como “símbolo”. Contra a lógica dessa unidade, a alegoria ergue-se com sua tensão própria em “movimento excêntrico e dialético”: “A apoteose barroca, pelo contrário, é dialética. Consuma-se na alternância dos extremos”⁶⁶⁴. Não encontramos apenas uma profusão maior deste último termo no capítulo sobre a alegoria, ele é, mais do que isso, imprescindível para o movimento dialético mesmo da argumentação benjaminiana, que, mediante a negação da negação própria à alegoria, recolherá um momento messiânico de redenção, uma solução que supera (*aufheben*) a fragmentação linguística a partir do próprio modelo de fragmento que é a expressão alegórica. Pois, mesmo sendo fruto da queda da linguagem, contraditoriamente é a alegoria que reacende a *dignidade* da linguagem:

A língua estilhaçada deixou de ser, nos seus fragmentos, mero instrumento de comunicação, e, objeto recém-nascido, coloca a sua nova dignidade ao lado de deuses, rios, virtudes e figuras da natureza semelhantes, todas elas reverberantes de sentidos alegóricos⁶⁶⁵.

É essa a verdadeira fenda no pensamento do primeiro Benjamin, pois, se a alegoria, como um produto por excelência de uma linguagem decaída e expressão

⁶⁶² WITTE, Bernd. *Op. Cit.*, p. 60.

⁶⁶³ O., p. 170.

⁶⁶⁴ O., p. 170.

⁶⁶⁵ O., p. 225.

máxima da criatura culpada, poderá exercer uma crítica à pretensão de totalidade que o símbolo coloca para si, então, nosso autor já não está em condições de deplorar aquilo que ele chamou de linguagem dos homens, instrumentalizada como mero produto de comunicação. Em outras palavras, o que antes, em 1916, era apontado como a decadência do poder mágico da linguagem, agora é sua condição de crítica quanto à redenção. O mais curioso nesta questão é que o símbolo é rechaçado pela sua almejada totalidade; ora, se Benjamin lamentava a perda de organicidade da língua originária, por que o símbolo não lhe agradaria? Será porque, ao contrário, é a lógica da fragmentação, da própria língua decaída, que é investida de poder maior? A essas perguntas Benjamin só soube responder a partir da dialética própria à alegoria.

Benjamin tem em vista duas condições, a teológica e a estética. O símbolo é particularmente significativo nesta problemática. Pois o símbolo teológico também apresenta uma unidade paradoxal do sensível e do suprassensível, mas quando é estetizado, ele não se torna senão problemático. O que era a significação da transcendência de opostos se torna uma apreciação estética da aparência, que, de acordo com Benjamin, adequava-se à predominância do mítico. Daí que, como vimos em capítulos anteriores, o mito se manifesta em toda alusão à organicidade e totalidade, mas disfarçado de bela aparência.

O sem-expressão, assim, como um momento anti-rítmico dentro da falsa harmonia da obra de arte, tem sua expressão estética própria na alegoria. Ela é a fragmentação elevada à categoria estética, assim como o símbolo corresponde à unidade primitivamente religiosa e transcendental. Talvez resida aí a dimensão clara da razão vislumbrada por Benjamin na alegoria e no *Trauerspiel*, gênero no qual ela encontra sua casa, o ponto final de sua preocupação linguística que se iniciara em 1916. Além disso, a alegoria se tornaria a resposta dialética para uma promessa que suprimiria as ilusões estéticas do símbolo e, ao mesmo tempo, a indicação de um potencial crítico imanente à linguagem decaída.

É neste sentido que a estetização da expressão teológica leva à transposição do caráter mítico da expressão simbólica da religião para a literatura⁶⁶⁶. No fundo, está em jogo novamente a polarização entre mito e história, mais particularmente na contraposição entre mito e alegoria. Benjamin parte da exposição do livro de

⁶⁶⁶ PENSKY, Max. *Melancholy Dialectics. Walter Benjamin and the Play of Mourning*. Amherst: The University of Massachusetts Press, 1993, p. 112.

Creuzer, *Symbolik und Mythologie der alten Völker (Simbolismo e mitologia dos povos antigos)*, para fundamentar sua tese sobre a alegoria, embora este autor remeta a uma compreensão ainda restrita à “velha doutrina” de difamação do alegórico. O que diferencia esta obra de outras é sua peculiar inserção na problemática do tempo em relação àquelas duas formas de expressão, a simbólica e a alegórica.

Benjamin concorda com Creuzer quando este nota que o símbolo é uma “totalidade momentânea” enquanto na alegoria, “existe uma progressão numa sequência de momentos”⁶⁶⁷. No entanto, nosso autor discorda da afirmação de que a alegoria estaria limitada ao mito, como o quer Creuzer, que antevia nela a repetitividade e o convencionalismo mítico. Como bem ressaltou Menninghaus, Benjamin inverte esta relação⁶⁶⁸. Pois, na medida em que Creuzer caracteriza o símbolo pela totalidade e pela sua relação com o “mundo natural”, Benjamin não chegará a outra conclusão senão a de que seria o próprio símbolo que suportaria o teor mítico, enquanto que a dispersão temporal em momentos, própria da alegoria, a colocaria em afinidade com o acontecimento histórico.

A alegoria é marcada pelo “abismo” entre fenômeno e essência. “Por seu lado, a alegoria não está livre de uma dialética correspondente, e a calma contemplativa com que ela mergulha no abismo entre o ser figural e a significação não tem nada de autossuficiência inaderente...”⁶⁶⁹. A alegoria se constitui fundamentalmente pela fissura que, deste modo, garante-lhe uma dialética própria a partir da qual, pela sua fragmentação essencial, ela termina por personificar a crítica mais notável da totalidade estética e orgânica, e como tal mítica, do símbolo.

Se a alegoria expressa os fragmentos em série de momentos, ela admite sua afinidade com a história e a conseqüente contraposição ao mito. É neste sentido que, de acordo com Pensky, o “símbolo ainda partilha da secreta rede de correspondências naturais e, exercendo sua influência fantasmagórica sobre a vida humana, obriga esta a mergulhar na escuridão mítica, o ‘caos dos símbolos’...”⁶⁷⁰. Bem notamos que estes termos são familiares ao ensaio sobre *As afinidades eletivas de Goethe*, no qual percebemos que, esteticamente, eles são expressos seja pela

⁶⁶⁷ Creuzer *apud* O., p. 175.

⁶⁶⁸ MENNINGHAUS, Winfrid. *Op. Cit.*, p 546.

⁶⁶⁹ O., p. 176.

⁶⁷⁰ PENSKY, Max. *Op. Cit.*, p. 113.

aparência, seja pela beleza, e, mais propriamente, pelo caráter fantasmagórico da personagem Otilie. Mesmo Benjamin leva em consideração essas relações ao usar a imagem da “floresta” ao falar do símbolo, uma imagem que será bastante usada pelo autor, principalmente quando tratar de Baudelaire⁶⁷¹. Certamente, como no final do romance goetheano, um mundo preso às armadilhas naturais do mito ainda pode ser dissolvido pela esperança de redenção, e é esta dialética que o mundo, ou uma floresta de símbolos guarda para si.

Enquanto no símbolo, com a transfiguração da decadência, o rosto transfigurado da natureza se revela fugazmente (*flüchtig*) na luz da redenção, na alegoria o observador tem diante de si a *facies hippocratica* da história como paisagem primordial petrificada (*Geschichte als erstarrte Urlandschaft*). A história, com tudo aquilo que desde o início tem em si de extemporâneo, de sofrimento e de malogro, ganha expressão na imagem de um rosto – melhor, de uma caveira. E se é verdade que a esta falta toda a liberdade “simbólica” da expressão, toda a harmonia clássica, tudo o que é humano – apesar disso, nessa figura extrema da dependência da natureza exprime-se de forma significativa, e sob a forma do enigma, não apenas a natureza da existência humana em geral, mas também a historicidade biográfica do indivíduo. Está aqui o cerne da contemplação de tipo alegórico, da exposição barroca e mundana da história como *via crucis* do mundo: significativa, ela o é apenas nas estações da sua decadência⁶⁷².

Na verdade, é precisamente esta a noção de “lado simbólico da linguagem” atrelada à linguagem decaída exposta no *Sprachaufsatz*⁶⁷³. Neste trabalho, a língua dos homens oculta ainda uma dimensão do não-comunicável, um sinal de um tempo em que a língua não era mero instrumento de comunicação. Porém, se o símbolo ainda mantém uma relação com a redenção, mesmo que atrelado ao mito, por que Benjamin, no lugar de investir na apreciação estética desta expressão, como o fez ao insistir na relevância de um mundo simbólico do romance de Goethe, ao invés, valorizou aquilo que seria o seu oposto, isto é, a expressão claramente fragmentária da linguagem no *Trauerspielbuch*? Vemos aqui dois âmbitos distintos, o estético e o teológico. Seria preciso supor que nosso autor preferiu a salvação estética da alegoria e sua dialética melancólica do que a do símbolo natural como provedor da redenção? A busca no terreno da estética por uma contraposição ao mito na figura da alegoria seria mais necessária do que a esperança de uma explosão interna à linguagem simbólica por meio do sem-expressão?

⁶⁷¹ G. S. I, p. 342; G S I, p. 563.

⁶⁷² O., p. 176-7.

⁶⁷³ E. M L., p. 72.

Talvez as respostas para essas questões só possam ser alcançadas se tivermos em mente a noção de dialética, constante e impertinente aludida nesse capítulo do *Trauerspielbuch*. O núcleo duro da alegoria seria desprezado se ela não resguardasse toda a dimensão criatural da teoria da linguagem benjaminiana. A partir deste poder de síntese, a alegoria determina dialeticamente aquela teoria enquanto desfecho que supera, no sentido do termo *Aufhebung*, os limites impostos pela linguagem da criatura decaída.

História natural

Tal é o seu poder sintético e dialético que a alegoria não pode ser tratada senão a partir de sua dimensão histórica, mais precisamente, como expressão paradoxal, segundo Lindner⁶⁷⁴, da história natural. Nisto reside algo concreto. Pois, para Benjamin, a alegoria não é, como comumente se acreditava, uma representação sensível de um conceito, “uma retórica ilustrativa através de imagens”, como bem escreve; ela não representa a escrita convencional e arbitrária e, deste modo, abstrata. Ela é, antes de tudo, uma expressão. E, pelo que vimos até agora, isso tem uma significação importante na apreciação benjaminiana. Visto que, desde o *Sprachaufsatz*, o termo expressão é notório quanto ao tratamento da linguagem dos homens (“Toda expressão, na medida em que se constitui como comunicação de conteúdos espirituais, é atribuída à linguagem”⁶⁷⁵); a contundente afirmação da natureza linguística da alegoria toma um caráter especial.

Em uma resenha do livro de Gundolf sobre Gryphius, de 1928, Benjamin ainda afirmaria: “As formas da literatura barroca alemã, que tem no *Trauerspiel* seu ponto mais alto, são sobretudo formas de *expressão*”⁶⁷⁶. Se o lado simbólico da linguagem guarda resíduos da criação ao mesmo tempo em que as garras de um mundo soçobrado diante do mito, a alegoria, como expressão digna da decadência da criatura e da linguagem, pois fragmentária por essência, torna-se aparentada com o mundo pós-“queda”, ou seja, o mundo da história. Além disso, a insistência na preeminência da alegoria se torna mais clara porque é nela que um mundo fundado pela linguagem comunicativa se desdobra e oscila sobre o seu próprio abismo. Pois, se a expressão alegórica está longe da determinação convencional e abstrata, própria à linguagem dos homens, então é nela que se pode imaginar alguma saída

⁶⁷⁴ LINDNER, Burkhardt. *Op. cit.*, p. 56.

⁶⁷⁵ E M L., p. 51.

⁶⁷⁶ G S III, p. 87 (grifo de Benjamin).

para o ressurgimento da dignidade da linguagem, de modo que as suas antinomias dialéticas acabam por desmorrar a lógica mesma do mundo da criatura decaída. Por isso, Adorno resume claramente a intenção alegórica em Benjamin: “O tema da alegoria é absolutamente a história”⁶⁷⁷.

Porém, se Benjamin recrimina as amarras naturais associadas ao símbolo, o que torna a alegoria especial, visto que ela encarna não a história mas sim a história natural? Ora, como bem tratado na citação acima, não há uma imagem mais perfeita à alegoria e à história natural do que a da caveira (*Totenkopfe*), e ela não representa senão aquilo que a história nos ensina drasticamente: a experiência da transitoriedade. Uma experiência concernente à criatura mas também à natureza. Assim, segundo Adorno, “a natureza como criação carrega a marca (*Mal*) da transitoriedade. A própria natureza é transitória. Porém, ela carrega em si o momento da história”⁶⁷⁸. História e natureza vistas como transitórias evitam, desse modo, o encantamento mítico de ambos, pois nenhum dos dois seriam totalizados⁶⁷⁹. Ainda para Adorno, Benjamin entrevia um momento fundamental de origem que se perdeu mas que, através da alegoria, poderia ser retomado, exatamente através da sua escrita (*Buchstabenhaft*)⁶⁸⁰. O transitório é expresso pela alegoria, não apenas pela sua dimensão de história naturalizada, mas também porque é literalmente *expresso*, ou seja, é sensível. Isso demonstra o caráter claro da escrita como relacionada à *facies hippocratica* da história e à transitoriedade.

Esta transitoriedade não é apresentada apenas na constituição estética da alegoria. Ela está intimamente ligada à época do *Trauerspiel* alemão. Senão, como não notar que, como vimos anteriormente, este gênero é peculiar pela encenação da história no palco? Para Benjamin, a atualidade do Barroco apresentava problemas “de natureza político-religiosa, [que] não tinham tanto a ver com o indivíduo e sua ética, mas mais com a sua comunidade”⁶⁸¹. Essas questões se traduziam na completa ausência de transcendência da época, cuja imanência atava o ser barroco na terra junto ao panorama de catástrofes, de sofrimento e de guerras. É esta a face da história que o observador melancólico tem diante de si. Nada mais assemelhado

⁶⁷⁷ ADORNO, Theodor. *Op. Cit.* p. 358.

⁶⁷⁸ ADORNO, Theodor. *Op. Cit.*, p. 359.

⁶⁷⁹ Segundo Buck-Morss, “a história não era uma estrutura abstrata teleológica, e não era bom desmitificar a ‘segunda natureza’ apenas substituindo-a por outro mito, o da totalidade histórica prenhe de significados”, BUCK-MORSS, Susan. *Op. Cit* p. 56.

⁶⁸⁰ ADORNO, Theodor. *Op. Cit.* p. 359.

⁶⁸¹ O., p. 170-1.

à antinomia da alegoria do que um século cujo desenrolar se deu através de contrastes entre a Reforma e a Contrarreforma, que dividiu a cristandade e abriu as portas para a guerra civil. “A cristandade ou a Europa está dividida numa série de reinos cristãos cujas ações históricas já não pretendem decorrer dentro do processo salvífico da história”⁶⁸². A história natural da alegoria não é nada mais do que a história como catástrofe e suas ruínas.

A ruína

De certo modo, a ruína está para o alegórico assim como o histórico está para a escrita. Se Benjamin afirma que a história migra para o palco “na forma de escrita”, ao mesmo tempo, ela também o faz como ruína na alegoria. “A fisionomia alegórica da história natural, que o *Trauerspiel* coloca em cena, está realmente presente sob a forma da ruína”⁶⁸³. Como bem nota Beatrice Hanssen, “ao invés de ressuscitar o esqueleto da história, a teoria da alegoria de Benjamin desenterra os escombros da história”⁶⁸⁴. A ruína representa a morte do reino das coisas, assim como a caveira é a expressão disso na vida humana. Ela demonstra a transitoriedade e a ilusão de qualquer promessa de eternidade; ela se acumula no solo de onde brotaram. Trata-se, na verdade, de uma outra natureza, também abatida pela decadência.

Para Simmel, esta relação é bastante pertinente. No famoso ensaio “A ruína”, escrito em 1907, o autor mantém o dualismo típico da luta entre natureza e espírito. Para ele, a matéria empurra para baixo, o espírito para cima, gravidade e elevação. A arquitetura seria a arte perfeita como resolução desse velho dualismo. Contudo, essa harmonia, “balanço perfeito”, em suas palavras, desfaz-se quando o edifício rui. Seria este o sinal de que a natureza começaria a predominar sobre a cultura humana: o equilíbrio entre natureza e espírito desloca-se em favor da natureza”⁶⁸⁵. Simmel avalia esse fenômeno como que incluído na tragicidade cósmica e, o que o aproxima de Benjamin mais ainda, admite que ele “leva qualquer ruína para a sombra da melancolia”, ou seja, a imagem de destroços e escombros, como índices de violência e horror, são íntimas a uma visão melancólica do mundo.

⁶⁸² O., p. 75.

⁶⁸³ O., p. 189 G S I, p. 352 (trad. Mod).

⁶⁸⁴ HANSEN, Beatrice. *Op. Cit.*, p. 15.

⁶⁸⁵ SIMMEL, Georg. *A ruína*. In: SOUZA, Jessé e ÖELZE, Berthold. *Simmel e a modernidade*. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 2014, p. 135.

Mas o que difere ambos os autores é que, para Simmel, a ruína seria um fenômeno essencialmente natural, diante do qual o homem assiste passivamente; em outras palavras, ele não a observa enquanto produto da ação humana, com suas guerras e violações. Apesar disso, essa passividade se dá pela cumplicidade, por um simples motivo: “O que constitui a sedução da ruína é que nela uma obra humana é, afinal, percebida como um produto da natureza”⁶⁸⁶. Os fenômenos naturais que observamos atentamente e que demonstram a própria ação da natureza são agora vistos como atuantes sobre os produtos humanos. Esse entrelaçamento entre natureza e cultura é que torna a ruína natural.

Em Benjamin a ruína é a expressão dessa transitoriedade que abate tanto a natureza quanto a história. Desse modo, ao contrário da totalidade estética do símbolo, cuja expectativa harmoniosa apreende a beleza em sua bela aparência, a ruína, como o acumular de fragmentos, torna-se o domínio exato do declínio. Ela está estruturalmente ligada à alegoria que se coloca “além da beleza” (*jenseits von Schönheit*)⁶⁸⁷, porque “o Barroco conhece apenas o acumular de enigmas mas nenhum segredo”⁶⁸⁸. Os resíduos ou os sinais que na mística judaica Deus deixou para serem lidos pelos homens são, no âmbito da teoria da linguagem, o que a ruína deve ser para a estética do barroco. Pois a criação barroca é demarcada por aquele acumular de fragmentos que, realizada de um modo incessantemente calculável, chegam não apenas a “amassar” a nova totalidade mas, para Benjamin, também constroem: “a visão acabada (*vollendete Vision*) desse ‘novo’ era a ruína”. Um novo baseado na caducidade que a natureza demonstrava na destruição e na transitoriedade que também se tornava história. E isso era perceptível na própria obra de arte.

Pois, se admitimos a alegoria como ruína, a obra de arte também a será. Para Benjamin, a crítica é a mortificação das obras, mas também é, simultaneamente, o renascimento das ruínas, através da qual a obra se afirma historicamente. Essa concepção crítica presente na seção do *Trauerspielbuch* intitulada “A ruína” está em diálogo constante com o ensaio sobre *As afinidades eletivas*. Neste último afirma-se que a durabilidade (*Dauer*) da obra de arte, e seu caráter de clássico, será tanto mais palpável quanto o seu teor de verdade estiver intimamente associado ao

⁶⁸⁶ Idem, p. 137.

⁶⁸⁷ O., p. 191.

⁶⁸⁸ LINDNER, Burkhardt. *Op. cit.*, p. 62.

teor factual que ela apresentaria. Mas isso só ocorre na medida em que os dados do real presentes nela se extinguem ao longo do tempo, ou seja, quanto mais a transitoriedade da história externa demarca temporalmente a obra de arte como um produto de determinada época mais ela se tornar perceptível aos olhos do crítico, de forma que o seu teor de verdade também aflorará mais claramente. Deste modo, são os dados materiais da obra de arte o primeiro passo da crítica para a apreensão de seu teor de verdade⁶⁸⁹. Destarte, levando em consideração a durabilidade, no *Trauerspielbuch*, Benjamin associa os dados do real com a ruína. “O que perdura (*dauert*) é o raro pormenor das referências alegóricas: um objeto do saber, alojado nas construções planificadas das ruínas”⁶⁹⁰. É neste sentido que a preocupação de Benjamin com a ruína como obra de arte liga-se à determinação da temporalidade e da transitoriedade, associando a decadência à natureza processual da obra de arte⁶⁹¹.

É a alegoria como ruína que comprova essa tese. A mortificação das obras não seria o “despertar da consciência nas obras vivas” (*Erweckung des Bewußtseins in den lebendigen*) dos românticos, mas, sim, a “implantação do saber naquelas que estão mortas”. Como procede, então, que a mortificação da configuração artística seja similar à sua duração no tempo? Em primeiro lugar, Benjamin aponta, de um lado, que a beleza que dura é o objeto do saber (do crítico), ao mesmo tempo em que, por outro, a filosofia deve “despertar o que nas obras existe de belo”, remontando à maiêutica de Platão. O que é belo é sabido e por isso perdura na medida em que o saber lhe procura. O crítico tem papel ativo nesse processo de durabilidade, de modo que a obra só existirá através do olhar mortificador do filósofo, quando a transforma em fragmentos, como detalhes (pormenores) do real. Desse processo surge não a *duração* como verdade da obra mas sim a *transitoriedade* como ruína. Os extremos se encontram aqui dialeticamente como origem.

⁶⁸⁹ E. S. G, p. 12.

⁶⁹⁰ O., p. 193.

⁶⁹¹ HANSSSEN, Beatrice. *Op. Cit.*, p. 66. É certo, pois quando Benjamin pensa a obra de arte do século XVII ele está de olho também na da sua atualidade, principalmente da afinidade entre Barroco e Expressionismo, que ele bem expõe no seu prefácio. Em suas memórias Asja Lacis relembra uma conversa com o autor sobre o assunto: “Ele [Benjamin] acentuou expressamente que, em relação à busca de uma forma de linguagem, o drama barroco era um fenômeno análogo ao expressionismo” LACIS, Asja. *Revolutionär am Beruf. Berichte über proletarisches Theater, über Meyerhold, Brecht, Benjamin und Piscator*. Hg. von Hildegard Brenner, München 1971, p.44.

Em segundo lugar, Benjamin não nega a *sobrevida* da obra de arte. Pois é o crítico que, ao mortificá-la, isto é, fragmentá-la, lança mão de uma violência (“implantação do saber naquelas que estão mortas”⁶⁹²) de tal modo que ela renasce, na “vida dos pormenores”⁶⁹³ (*Leben des Details*). E a alegoria não é nada mais do que esse pormenor do *Trauerspiel* redivivo, não apenas no gênero em si mas também na estética de modo geral. Assim, ressaltando o ensaio sobre Goethe, Benjamin afirma que a crítica filosófica deve “transformar em teores de verdade filosóficos os teores factuais históricos presentes em toda obra significativa”⁶⁹⁴. Isso remete à sua durabilidade enquanto objeto sobrevivido, renascido. Com efeito, aquela transformação “faz do declínio do efeito de atração original da obra, que enfraquece década após década, a base de um renascimento (*Neugeburt*) no qual toda a beleza efêmera desaparece e a obra se afirma como ruína”⁶⁹⁵. Ora, vimos que a alegoria está “além da beleza”. É neste sentido que, com a reabilitação da alegoria, nosso autor parece estar tentando fundar não uma história filosófica do belo, mas sim a do “feio”, que é a obra renascida mas ausente de beleza, ou seja, como ruína.

Teoria da melancolia e alegoria

A ruína, como aspecto alegórico da história natural, é a porta de entrada da transitoriedade na visão melancólica da decadência no teatro barroco: “O seu sonho [dos poetas barrocos] é o de uma natureza como eterna caducidade, na qual apenas o olhar saturnino daquela geração reconheceu os sinais da história”⁶⁹⁶. Vemos aqui a relação próxima entre o melancólico e a ruína, como Simmel já havia notado. Mas o que torna a melancolia indispensável para a teoria da alegoria e, por conseguinte, da teoria da linguagem benjaminiana?

Ora, se a visão de mundo barroca está impregnada de desespero, horror e contínuo sofrimento, sendo a história considerada nada mais do que a *via cucis* do mundo, um processo paulatino de decadência, aquele que contempla este espetáculo só pode fazê-lo com o olhar pesado do melancólico. Um olhar que alegoriza o que confronta: “Se um objeto, sob o olhar da melancolia, se torna alegórico, se ela lhe

⁶⁹² O que diferenciaria a crítica filosófica de Benjamin do romantismo, que tinha a intenção de “despertar a consciência nas obras vivas”. O., p. 194.

⁶⁹³ G. S. I, p. 358. Por isso Benjamin entendia, no *A tarefa do tradutor*, que a crítica rejuvenesce a obra de arte, mas não tanto quanto a tradução, que o faz de modo mais profundo, pois que trabalha diretamente com a linguagem; E. M. L., p. 111.

⁶⁹⁴ G. S. I 358.

⁶⁹⁵ O., p. 194.

⁶⁹⁶ O., p. 191.

surve a vida e ele continua a existir como objeto morto, mas seguro para toda a eternidade, ele fica à mercê do alegorista e dos seus caprichos”⁶⁹⁷. O alegorista e o melancólico são aparentados, assim como o efeito de sua visão. Tal como o melancólico só contempla o abismo de um mundo vazio de transcendência, a alegoria, por seu lado, mantém o significado recuado. Se, como o quer Hans Heinz Holz, a alegoria desvaloriza o mundo da aparência⁶⁹⁸, para Max Pensky essa mesma desvalorização deve ser vista como uma dimensão virtual do melancólico: “A alegoria é assim um modo cognitivo criativo inseparavelmente conectado à disposição melancólica: o melancólico não precisa ser alegorista, mas a alegoria surge da melancolia”⁶⁹⁹.

É este o ponto em que ambos se tornam afins, na contemplação e suas consequências. Isto é, na fragmentação.

No campo da intuição alegórica a imagem é fragmento, runa. A sua beleza simbólica dilui-se, porque é tocada pelo clarão do saber divino. Extingue-se a falsa aparência da totalidade, porque se apaga o *eidos*, dissolve-se o símile, seca o cosmos interior. Nos *rebus* áridos que restam há uma intuição ainda acessível ao pensador melancólico (*Grübler*), por confuso que este seja⁷⁰⁰.

Já vimos que a alegoria se constitui pelo fragmento. Aqui, Benjamin a caracteriza imagetivamente como runa, novamente associando-a com a escrita: “o olhar profundo do alegorista transforma, de um golpe, coisas e obras em escrita excitante”⁷⁰¹. Ambos os olhares, o do alegorista e o do melancólico, são marcados pela concentração. O *Grübler* remete ao intelectualismo que a tradição sobre a melancolia tanto lhe agregou. Embora Pensky o considere como um estágio anterior à construção alegórica do significado, é certo que a sua contemplação sobre fragmentos (como imagens que seu luto libera) marcaria a vitória sobre o mito. Por isso, ele pressupõe já a extinção da falsa aparência; deste modo, o cosmos, enquanto imagem mítica da totalidade harmônica, se desfaz diante do olhar melancólico.⁷⁰² Pois o olhar penetrante percorre as imagens através de seus pormenores, fragmento por fragmento, resultando numa visão completamente nova porque tocada pela

⁶⁹⁷ O., p. 195-6.

⁶⁹⁸ HOLZ, Hans Heinz. "Prismatisches Denken". In: *Über Walter Benjamin* ed. Theodor W. Adorno Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1968 *apud* PENSKY, Max. *Op. Cit.*, p. 116.

⁶⁹⁹ PENSKY, Max. *Op. Cit.*, p. 117.

⁷⁰⁰ O., p. 187.

⁷⁰¹ O., p. 187.

⁷⁰² PENSKY, Max. *Op. Cit.*, p. 122.

“intuição” subjacente aos próprios objetos assim fragmentados. Eis a razão de a melancolia ser fundamental não apenas para a teoria da alegoria como também para o drama barroco.

No capítulo dedicado exclusivamente à teoria da alegoria Benjamin considerou a melancolia a partir de três concepções: a) médica, b) astrológica e c) teológica. A primeira foi bem demarcada a partir da noção de bile negra (tradução literal de *mélas cholé*), substância considerada grossa, corrosiva, que estaria localizada no baço. Muito característico da Antiguidade, essa primeira concepção assentava-se na suposição da teoria dos quatro humores naturais. Ao lado da bile negra, estavam a bile amarela, o sangue e a pituíta. Cada um tem suas correspondências com as estações do ano (outono, verão, primavera e inverno, respectivamente) e com algumas qualidades, seguindo a ordem: frio e seco, quente e seco, quente e molhado e frio e molhado⁷⁰³.

Mas talvez o texto fundante sobre dessa tradição da melancolia seja o *Problemata XXX*, falsamente atribuído a Aristóteles. Desde o seu início o texto já traz a relação entre genialidade e melancolia: “Por que razão todos aqueles que foram homens de exceção, no que diz respeito à filosofia, ou à ciência do estado, a poesia ou as artes, são claramente melancólicos...?”⁷⁰⁴. A resposta clara estava nos aspectos pertinentes aos efeitos da bile negra. Associada ao vinho, a bile negra conteria vento, sendo considerada uma enfermidade ventosa, de modo que, por excesso de vento, é seca⁷⁰⁵. Os melancólicos seriam excêntricos, “ao mesmo tempo que em muitos aspectos superiores aos demais, uns em relação à cultura, outros em relação às artes, e outros ao governo da cidade”⁷⁰⁶.

Mas, como bem nota Starobinski, essa concepção da melancolia é designada antes como natural do que como patogênica. E ao mesmo tempo em que aponta uma doença mental também privilegia o dado cultural a ela associada, o da inteligência: “Ela confere a superioridade de espírito, acompanha as vocações heróicas, o gênio poético ou filosófico”. Além, disso, e principalmente, essa concepção encontrada no *Problemata* exercerá muita influência na cultura

⁷⁰³ PANOFSKY, Erwin, SAXL, Fritz e KLIBANSKY, Raymond. *Saturn und Melancholie*. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst. Trad. Christa Buschendorf. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2015, p. 48.

⁷⁰⁴ FALSO ARISTOTELES. *El hombre de gênio y la melancolia*. *Problemata XXX*, I. Trad.: Cristina Serna. Barcelona: Quaderns Crema, 1966, p. 79.

⁷⁰⁵ Idem, p. 89.

⁷⁰⁶ FALSO ARISTOTELES. *Op. Cit.*, p. 93.

Ocidental mesmo na modernidade⁷⁰⁷. Com efeito, ainda afirma Starobinski: “Não surpreende que essa forma singular de melancolia encontra-se mil vezes mencionada na era barroca!”⁷⁰⁸.

Benjamin associava essa origem fisiológica da melancolia, a partir da doutrina dos temperamentos, à condição criatural. Pois, para o barroco, nada mais expressava tão nitidamente a miséria humana. E isso explicava até mesmo o domínio total da melancolia na visão de mundo barroca, visto que, incentivada pela Igreja, a condição criatural se tornava como que uma corrente que aprisiona em torno de seres naturalmente culpados. Assim, a relação íntima entre condição criatural e melancolia se tornava insuperável. “De fato, entre as intenções contemplativas (*kontemplativen Intentionen*), ela é a mais própria da criatura; desde sempre se observou que a sua força não tem de ser menor no olhar do cão do que na atitude meditativa do gênio”⁷⁰⁹. Disto não estava isento a primeira das criaturas: “Adão, o primeiro ser criado, é a criatura em estado puro, e recebeu a tristeza criatural”⁷¹⁰.

Quanto ao segundo ponto, a concepção astrológica da melancolia remonta à Saturno. Nesse sentido, a teoria da alegoria benjaminiana também estaria relacionada à influência dos astros. De acordo com a tradição árabe (Abû Ma'sar) da astrologia, a cor de Saturno é escura e negra, de modo que ele também pode ser seco e frio, como as características da bile negra⁷¹¹. Por outro lado, segundo Panofsky e Saxl, “associado ao letárgico e ao vulgar, Saturno era ao mesmo tempo venerado como o planeta da contemplação elevada (*hohen Koontemplation*), a estrela dos eremitas e dos filósofos”⁷¹². Benjamin, por sua vez, reafirma que a meditação profunda (*Tiefsinn*) do melancólico seria influência de Saturno, como também nota o “traço dialético” dessa concepção com o conceito grego de melancolia, que também insiste na contemplação do gênio. Mesmo o planeta dos melancólicos também é investido de contrastes, nos quais estão lado a lado a indolência e a apatia, a inteligência e a contemplação. A própria versão romana de

⁷⁰⁷ STAROBINSKI, Jean. *A tinta da melancolia: Uma história cultural da tristeza*. Trad.: Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2016, p. 22.

⁷⁰⁸ Idem, p. 36.

⁷⁰⁹ O., p. 152.

⁷¹⁰ Idem, p. 152.

⁷¹¹ PANOFSKY, Erwin, SAXL, Fritz e KLIBANSKY, Raymond. *Op. Cit.*, p. 204.

⁷¹² Idem, p. 245.

Saturno, Cronos, também é caracterizada pela lógica dos “extremos”. “É no contexto desta dialética que se desenrola a história do problema da melancolia”⁷¹³.

Esta dialética se consubstancia no Renascimento. Com base em Warburg⁷¹⁴, Benjamin relata a intensa mistura de crenças cristãs e pagãs, nomeadamente a astrologia, que ainda sobrevivia nesta época. A magia resgatada positivamente pelo Renascimento atuava ao lado de uma concepção demonológica de Saturno, que remontava à Idade Média. O “enobrecimento da melancolia”, como Benjamin chama esse processo, é mais notável na gravura mais impactante jamais produzida na iconografia da melancolia, o *Melencolia I* de Dürer, no qual o Renascimento projetou a “dialética daqueles dogmas”⁷¹⁵. A partir das influências de outros astros, como Júpiter, a melancolia saturnina é neutralizada em prol de sua mais nobre afecção. Assim, o quadrado mágico jupiteriano presente na gravura faz com que “as aspirações nefastas transformam-se em benéficas, e Saturno torna-se protetor das mais sublimes pesquisas”⁷¹⁶.

A melancolia transforma as coisas mais insignificantes em chaves para a decifração de segredos vários, assim como o alegorista significa tudo o que olha. “É neste sentido que, na *Melencolia* de Albrecht Dürer, os instrumentos da vida ativa estão espalhados pelo chão como objeto de um cismar (*als Gegenstand des Grübelns*)”⁷¹⁷. Ou seja, os fragmentos da vida tornam-se significativos porque o melancólico extrai deles conhecimento. Daí que o *Grübler* apresenta um paradoxo peculiar, segundo Pensky. Pois ele está concentrado profundamente nos fragmentos, de modo que quanto mais contempla mais esotéricos eles se tornam; por um lado, ele apreende o mais profundo possível dos fragmentos profanos, mas, por outro, ele se move para mais longe da sua interioridade. “É este aprofundamento simultâneo da intenção em direção aos objetos mesmos e à interioridade subjetiva que Benjamin vê a fonte da antinomia da alegoria”⁷¹⁸.

Por fim, a acedia é o objeto principal de uma concepção melancólica teológica. A acedia era importante ao mundo cristão porque estava inclusa na

⁷¹³ O., p. 157.

⁷¹⁴ WARBURG, Aby. “A profecia da Antiguidade pagã em textos e imagens no tempo de Lutero”. In: *Histórias de fantasma para gente grande: escritos, esboços e conferências*. Trad. Lenin Bicudo Bárbara. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p. 138.

⁷¹⁵ O., p. 158.

⁷¹⁶ O., p. 158.

⁷¹⁷ O., p. 146; G S I 319 (trad. Mod).

⁷¹⁸ PENSKY, Max. *Op. Cit.*, p.123.

distinção entre as doenças do corpo e as doenças da alma⁷¹⁹. As primeiras não eram consideradas meritórias em comparação com as últimas, que eram passíveis de punição divina, visto serem consideradas pecado. Não à toa, Starobinski define a acedia como “um peso, um torpor, uma ausência de iniciativa, um desespero total diante da salvação”⁷²⁰. Uma tristeza muda, que anula a linguagem dos homens. Mas ela só adentra o âmbito da criatura culpada quando consentida, aí se torna pecado mortal. A ausência de qualquer esforço de resistência, a reclusão na inatividade, a indolência e o aborrecimento insatisfatório pelo nada. Fica claro aí o papel da solidão bem como a preocupação, pertinentes à chamada melancolia religiosa dos séculos XVI e XVII, com a salvação e a danação. Daí a figura do eremita nas alegorias do temperamento melancólico. “De um lado, o temperamento predispõe a uma contemplação e às atividades intelectuais... de outro... o contemplativo é exposto aos malefícios da acedia”, continua Starobinski⁷²¹. Portanto, é curioso a representação do eremita em trabalhos manuais, visto que este seja comumente considerado um método para evitar a propensão à melancolia. A gravura de Dürer nos mostra ferramentas desse tipo de labuta, embora distantes ao olhar da melancolia alada.

Benjamin fala da acedia como indolência do coração, estritamente associada, enquanto um pecado, à melancolia. Não à toa ela é um dos pecados capitais descritos no círculo infernal de Dante, onde reina o frio e a *secura*, remetendo assim à teoria dos humores. Mas Benjamin relaciona a acedia às particularidades do *Trauerspiel*. Primeiramente, ela se associa à indecisão do tirano, que, como vimos, acaba por levá-lo à loucura⁷²². Na literatura barroca, o príncipe deparava-se com a iminência da solidão⁷²³, por isso ele era considerado como paradigma do melancólico. As relações tradicionais do cão raivoso e a melancolia também atingem a imagem do soberano que, ainda que disposto ao poder total, é constantemente acompanhado pelo medo. “E ninguém duvida que os casos mais graves [do medo] culminam em loucura. E o tirano, até o momento da queda, é o modelo”⁷²⁴.

⁷¹⁹ WARBURG, Aby. *Op. Cit.*, p 156.

⁷²⁰ STAROBINSKI, Jean. *Op. Cit.*, p. 43.

⁷²¹ Idem, p. 45.

⁷²² Mesmo o Falso Aristóteles que relaciona melancolia e loucura.

⁷²³ PASCAL, Blaise. *Pensamentos*. Trad.: Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

⁷²⁴ O., p. 150.

O medo, que está ao lado da incapacidade de agir na acedia saturnina, caracteriza-se também pela infidelidade aos homens. É por isso que ela atinge também o cortesão dos dramas barrocos. A infidelidade se contrapõe à dimensão “coisal” (*dinglichen Charakter*) de sua ação. Pois o cortesão traidor se dedica aos objetos em torno do poder, a coroa, a púrpura, o cetro, de forma que é ao redor desta constelação de coisas que se forma o cenário do palco barroco. “À sua infidelidade aos seres corresponde uma fidelidade às coisas, que verdadeiramente o mergulha numa entrega contemplativa”⁷²⁵. Dito de outro modo, “a melancolia trai o mundo para servir o saber” na medida em que “absorve as coisas mortas, para as poder salvar”⁷²⁶. Enquanto o alegorista transforma os objetos em alegoria com o seu olhar, o melancólico redimensiona as coisas, como fragmentos profanos, em sua contemplação messiânica. Eis o que torna a melancolia próxima à alegoria: ambos elevam a “primazia do coisal (*Primat des Dinghaften*) face à pessoa, o fragmentário frente à totalidade”⁷²⁷.

Se a melancolia age por traição em nome do saber, ela liga-se indissolúvelmente à visão benjaminiana do pecado original. E, aqui, Benjamin apresenta uma contradição em relação ao *Sprachaufsatz*. Neste, o saber do bem e do mal é o conhecimento que não tem nome, está ausente de toda a concretude da linguagem adâmica; ele é nulo na medida em que é um conhecimento exterior, não criativo. “Pois o bem e o mal se mantém, sem nome e sem poderem ser nomeados, fora da linguagem que nomeia, aquela linguagem que o homem abandona precisamente no abismo desse perguntar”⁷²⁸. Como, então, o saber proveniente da contemplação e da traição melancólica pode ser atrelado à redenção das coisas? Quando Benjamin afirma que o fragmento alegórico é tocado pelo “clarão do saber divino”, resultando na extinção de qualquer aparência de totalidade, ele também afirma que a meditação melancólica do *Grübler* é capaz de apreender a intuição oculta nos fragmentos. Talvez esteja aí a resposta para o fato de que existe um conhecimento que seja promessa de redenção. Na verdade, assim como os resíduos da língua divina ainda existem espalhados simbolicamente na língua decaída, como afirmava Benjamin no fim do *Sprachaufsatz*, os fragmentos mantêm ocultos

⁷²⁵ O., p 164.

⁷²⁶ O., p 164.

⁷²⁷ O., p 199; G S I, p. 362 (Trad. Mod.).

⁷²⁸ E M L, p. 68.

também a promessa divina. Para Pensky, eles apontam em direção à redenção restauradora e à totalidade perdida da linguagem dos nomes: “Os fragmentos estão repletos de memória objetiva do paraíso, esta é sua ‘verdade’, o traço de seus significados originais”⁷²⁹.

Do mesmo modo que o crítico pode alcançar a verdade imanente à obra de arte concebendo-a como ruína, o melancólico *Grübler* entende que dos fragmentos também emanam algum significado atravessado pelo seu conhecimento. Só a melancolia pode salvar a *facies hippocratica* da história. E nisto também se encontra o caráter dialético, visto que a melancolia criatural é considerada produto do pecado original. Talvez este conhecimento já não seja posse, mera intenção subjetiva, que tanto Benjamin deplorava como fruto do pecado original, mas, antes, enquanto absorção de “coisas mortas”, aponte para a reconciliação messiânica entre a especulação subjetiva e o objeto, separados pela tradição ocidental.

Contudo, essa redenção supõe provavelmente uma visão não antropocêntrica. Os objetos são a grande preocupação tanto do melancólico quanto do alegorista (Benjamin radicaliza aqui a abordagem do crítico que se dedica à obra de arte e não a biografismos). Eles não se ocupam do humano. Os fragmentos, as ruínas, as coisas mortas dizem muito mais da saída redentora do que a ação dos sujeitos. “Quando a intenção alegórica se orienta para o mundo criatural das coisas, das coisas mortas, no máximo meio vivas (*das Halblebendige*), o homem não aparece no seu raio de visão”⁷³⁰. A teoria da alegoria recusa a totalidade simbólica do humanismo, e nesse passo ela antecipa, em Benjamin, a sua teoria da aura: “Mas na construção alegórica as coisas olham para nós sob a forma de fragmentos... Postas na balança ao lado dos símbolos as coisas foram consideradas demasiado leves”⁷³¹. O olhar retornado da obra de arte aurática aqui aparece na relação das coisas com o alegorista, e nisto reside o papel de personificação alegórica, pois ele não personifica as coisas mas as toma como mais significativas, tornando-as personagens, ou seja, ele não as humaniza dotando-as de alma⁷³², mas, pelo contrário, ao vesti-las com personagens, reafirma seu caráter o mais imponente.

⁷²⁹ PENSKEY, Max. *Op. Cit.*, 122.

⁷³⁰ O., p. 245.

⁷³¹ O., p. 198.

⁷³² Numa acepção clássica: “Tendo em vista os objetos, a personificação significa dar alma a quem não a tem, em vista dos sujeitos, introduzir o eu no não-eu. A personificação ou a ação de personificar pode ser comparada a dotar algo de alma, porque o conceito de alma é inseparável do de personalidade”. ROSCHER, W. H. (Hrg). *Personifikation der Dinge In Ausführliches Lexikon*

Nos próprios dramas de destino, que antecipam o *Trauerspiel*, as paixões assumem-se como coisas, objetos que perfilam os sentimentos das personagens, como o ciúme aguçado análogo ao punhal do Herodes de Calderón⁷³³. É exatamente a profusão de objetos que distinguem o drama moderno da tragédia antiga. “Se a tragédia se demarcou totalmente deste mundo de coisas, já no *Trauerspiel* ele paira de forma ominosa sobre o horizonte”⁷³⁴. Os objetos são indispensáveis até mesmo diante da ação. Por isso, eles são *também* criaturas, agem e possuem linguagem, como bem se nota no *Sprachaufsatz*⁷³⁵. Se o crítico é capaz de fazer “renascer” as obras enquanto ruínas de um tempo de catástrofe, o melancólico também revive as coisas mortas quando, alegoricamente, transforma o que toca em coisa significativa.

Significado, abismo e morte

Se o melancólico contempla abismos na medida em que produz alegorias a partir das coisas, a alegoria também “contempla” calmamente o abismo entre o figural e o significado⁷³⁶. A natureza abismal da linguagem dos homens, que, segundo o *Sprachaufsatz*, não tem mais nenhuma relação cognitiva concreta, na medida em que perdeu a sua imediatidade, e se apresenta como abstração enquanto remete a um significado externo à palavra, chega a um alto nível de tensão com a expressão alegórica. É com a alegoria que essa linguagem “decaída” assume um caráter dialético que faz explodir a própria estrutura da comunicação. Ao nível do alegórico, a abstração já não faz mais sentido por que o seu significado não é dado, seja aquém, na própria imediatidade da língua, como na linguagem adâmica, nem além, como no caso da dos homens. Trata-se, antes de mais nada, como foi dito, de uma palavra cujo esquema é a transformação. Seria esta a antinomia da alegoria: “Cada personagem, cada coisa, cada relação pode significar qualquer coisa”⁷³⁷. Isto simplesmente desmantela e anula uma linguagem baseada na exposição e na comunicação de significados. Não sendo aquém nem além, a alegoria é o outro.

der griechischen und römischen Mythologie. Leipzig: Druck und Verlag B. G. Teubner, 1902-1909, V. 3. T. 2, p. 2067.

⁷³³ O., p. 136.

⁷³⁴ O., p. 138 (trad. Mod). Cf. *PassagenWerk*: “em cada colecionador [esconde-se] um alegorista, e em cada alegorista, um colecionador”. BENJAMIN, Walter. *Op. Cit.* V-1, p. 279. Sobre o papel das coisas na obra de Benjamin ver. KIMMICH, Dorothee. “Walter Benjamin und die Rückseite der Spule”. In: *Lebendige Dinge in der Moderne*. Konstanz: Konstanz University Press, 2011, p. 55-68.

⁷³⁵ “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” E. M. L., p. 51.

⁷³⁶ O., p. 176.

⁷³⁷ O., p. 186.

Certamente, a alegoria funciona numa dialética: “A dialética da convenção e da expressão”⁷³⁸. Ela não é simplesmente o arbitrário, como vimos, mas aponta para a tensão antagônica dessas duas categorias. Nem por isso, o seu lado convencional prevalece, pois antes de ser convenção da expressão, ela é “expressão da convenção”. Ao lado da tradução, a alegoria fosse a saída dialética encontrada por Benjamin para sanar a dominação da “significação”, não apenas a nível teórico na estética, como também messiânico, em sua teoria da linguagem. Apenas ela apresentaria a linguagem dos homens desnudada em suas antinomias de tal modo que, nela, a dignidade poderia ser novamente entrevista: “É possível imaginar, sem contradição, um uso mais vivo e mais livre da língua revelada, sem que esta perca a sua dignidade”⁷³⁹. Apesar disso, ela não se dá apenas positivamente, pois, sendo condição de um mundo no qual a criatura decaída arrasta as correntes da culpa, a alegoria toma como sua problemática central a morte.

Quanto maior a significação, maior a sujeição à morte (*Todverfallenheit*), porque é a morte que cava mais profundamente a tortuosa linha de demarcação entre a *phýsis* e a significação. Mas a natureza, se desde sempre está sujeita à morte, é também desde sempre alegórica. A significação e a morte são produzidas juntas no decurso do processo histórico, do mesmo modo que se interpenetram, como sementes, na condição criatural, pecaminosa e ausente da Graça⁷⁴⁰.

A significação não é apenas a fonte do luto, ela é também associada à morte. Se a Árvore da Vida, que segundo o mito cabalístico governava o mundo antes da “queda”, cedeu lugar à Árvore do Conhecimento, então, esta será motivo de submissão à morte. Por isso, o desenvolvimento histórico pode ser visto como estações nas quais a imagem da colheita da morte se torna sinistramente presente. Segundo o *Sprachaufsatz*, a palavra que surge do pecado original era abstração pura, pois não proveniente da língua dos nomes adâmica, o que não é senão o domínio da significação. De modo que, no ensaio de 1916, a natureza estaria destinada à mudez e ao luto, aqui no *Trauerspielbuch* ela é essencialmente marcada pela morte.

Nesse esquema, a alegoria se apresenta de forma viciada. Pois, como bem expressa Pensky, a intenção alegórica tenta preencher o espaço entre os dois, a significação e a morte, “com uma profusão de objetos para suprir o vazio, para

⁷³⁸ O., p. 186.

⁷³⁹ O., p. 186.

⁷⁴⁰ O., p. 177; G S I., p. 343 (trad. Mod).

produzir objetos capazes de significação”⁷⁴¹; ao mesmo tempo, essa significação não é estável, pois a antinomia da alegoria fragmenta o seu sentido. Mais do que isso, enquanto a alegoria tenta suprir esses vazios, ela também se caracteriza pelo “abismo entre o ser figural e a significação”, gerando assim uma antinomia que, ao cabo, só poderá ser resolvida tanto pela sua própria produtividade de significado quanto pela sua capacidade melancólica redentora. Assim, na medida em que o processo histórico se adianta mais morte ele produz, mais alegorias então ele deixará como paisagem para aquele que contempla as catástrofes que essa mesma história nos mostra. Com efeito, a significação tende a aprofundar a sensação de luto na história vista como natureza, na qual o transitório rege soberano.

Certamente, o que separa a morte trágica da barroca é que nesta última ela é duradoura, seu tempo é esparso e não atinge somente o indivíduo mas a comunidade como um todo, ao contrário da relação do herói trágico, cujo definhamento marca o destino apenas individual. Isto ocorre somente por sua condição criatural, pois, conforme as conexões de culpa encobrem toda a humanidade caída, as gerações seguintes herdam não apenas a miséria da mortalidade como também o sinal (ou a mancha, no contexto de Benjamin⁷⁴²) de sua condição pecadora. É este o contexto criador da alegoria: “Toda a manifestação elementar da criatura ganha significação através da sua existência alegórica, e tudo o que é alegórico a recebe através do elementar no mundo dos sentidos”⁷⁴³. Manifestações marcadas pela ideia de transitoriedade, diga-se. Visto que é o passageiro que une a criatura caída e a natureza, não convém à alegoria lidar com o ser humano com vida plena, afinal, ele, como veremos, só será digno de significação alegórica enquanto fragmento, ou seja, como cadáver.

Com o elemento da culpa, a alegórica é explicitamente cristã. Neste caso, ao lado da transitoriedade, a culpa é decisiva para a ideia de história natural. Pois a natureza também divide as conexões míticas junto à humanidade, a criatura “arrasta consigo a própria natureza”⁷⁴⁴. Na culpa o sentido da alegoria flui, o que a impede de concretizar seu significado, dando-lhe aquilo que se considera como significado “arbitrário”. “A culpa é imanente, não apenas ao contemplador alegórico, que trai

⁷⁴¹ PENSKY, Max. *Op. Cit.*, p.118.

⁷⁴² Cf. *Sinal e Mancha* E. M. L.

⁷⁴³ O. p. 246.

⁷⁴⁴ O., p. 242.

o mundo levado pela sua vontade de saber, mas também ao objeto da sua contemplação”⁷⁴⁵. Esta doutrina da queda da criatura incide sobre a linguagem própria. Assim, a natureza caída se enluta e emudece.

Benjamin retoma literalmente uma passagem do *Sprachaufsatz* ao ligar a nomeação da natureza ao seu destino lutuoso. No entanto, como bem notamos, o movimento dialético do *Trauerspielbuch* faz com que Benjamin assumira algum peso redentor a partir de uma paisagem tão desesperadora, afinal, a alegoria seria o antídoto contra a dominação mítica: “Quanto mais a natureza e a Antiguidade eram sentidas como culpadas, tanto mais obrigatória se tornava a sua interpretação alegórica, apesar de tudo, a sua única redenção possível”, não tanto pela fidelidade ou esperança no humano, visto que o contemplador alegórico o trai em nome do saber, mas, ao contrário, pela “fidelidade à condição coisal (*Dingsein*) do seu objeto”⁷⁴⁶.

A ruína, como cadáver de coisas, dava ao alegorista a consciência da caducidade: “... A visão da transitoriedade das coisas e a preocupação de as salvar para uma eternidade é um dos mais fortes motivos do fenômeno alegórico”. Nisto se estabelece uma dialética própria do que se entenderia como a expressão da coexistência entre história e natureza. De modo que, o eterno e o fugaz, binômio marcado pela acepção da modernidade, segundo Baudelaire⁷⁴⁷, encontra aqui, em pleno século XVI, um marco inaugural, reafirmando o que muitos autores apontam: a modernidade só se inicia com o barroco⁷⁴⁸. Pois, aquela dialética apresenta-se perfeitamente no alegórico, segundo Benjamin: “A alegoria instala-se de forma mais estável nos momentos em que o efêmero e o eterno mais se aproximam”⁷⁴⁹. E isso se dá não apenas pela constituição histórico-natural da expressão estética, mas também pelos dados da realidade Barroca.

Neste sentido, a paisagem mórbida de guerra e violência no período da Guerra dos Trinta Anos, produzindo uma visão de transitoriedade, está lado a lado com a pretensão de eternidade das normas jurídicas, ainda segundo Benjamin. Ou seja, ele

⁷⁴⁵ O., p. 242.

⁷⁴⁶ O., p. 242.

⁷⁴⁷ BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna*. Apres. e sel; Teixeira Coelho. Trad.: Suely Cassal. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

⁷⁴⁸ Cf., WOLFFLIN, Heinrich. *Renascença e Barroco: estudo sobre a essência do estilo barroco e sua origem na Itália*. Trad.: Mary Amazonas Leite de Barros e Antônio Steffen. São Paulo: Perspectiva, 2010; MARAVALL, J. A. *op. Cit.*

⁷⁴⁹ O., p. 241.

remete aqui à formação daquilo que se chama de “momento westfaliano” na teoria do Estado, a partir do qual, desde a Paz de Westfália (1648) e o fim daquela guerra, surge, pela primeira vez, uma ordem internacional que tem no Estado o seu centro jurídico, ordem esta que durará até o século XX⁷⁵⁰. Deste contexto surge a figura do soberano como personalização do Estado, não menos submetido à dialética dos extremos, entre a pretensão da eternidade do tirano e da efemeridade do mártir.

Como se vê, a visão benjaminiana encontra em todas as esferas do Barroco uma dialética que se apresenta entre extremos em confronto. Se a forma alegórica é adequada ao ponto de vista histórico filosófico da época, como o quer Wolin⁷⁵¹, ela passa, assim por duas fases de construção dialética. “A concepção alegórica tem a sua origem no confronto da *physis* carregada de culpa, instituída pelo cristianismo, com uma *natura deorum* mais pura, encarnada no panteão antigo”⁷⁵². A outra forma de renovação da expressão alegórica se dá pela dialética entre o paganismo do Renascimento e a reação da Contrarreforma. Benjamin demonstra a ligação entre a alegoria e a tradição cosmológica pagã, na qual os seus deuses muito contribuíram para a aceção da alegoria moderna. O modelo da personificação de conceitos abstratos na figura dos deuses fora devido aos Antigos: “A alegorese nunca teria surgido se a Igreja tivesse conseguido eliminar radicalmente os deuses da memória dos crentes”⁷⁵³, eles como que prepararam o caminho para a alegoria, embora, ressalte-se, esta tenha como ponto de partida justamente uma visão cristã.

Os próprios mármores e bronzes que a Antiguidade nos legou dão essa dimensão *sensível* dos corpos dos deuses, sendo fontes de sentimentos extremos. Afirma Warburg sobre a beleza das figuras divinas e o “equilíbrio saboroso entre a crença cristã e a pagã”: “A Antiguidade era venerada como que em uma herma dupla, que trazia uma face sinistra e demoníaca, como mandava o culto supersticioso, e outra olímpica e serena, como exigia a veneração estética”⁷⁵⁴. Dessa dialética entre o temor do culto e a sedução estética é que nasce a alegoria na forma

⁷⁵⁰ Cf. SCHMITT, Carl. *O nomos da terra no direito das gentes do jus publicum aeropaeum*. Trad.: Alexandre Franco de Sá, Bernardo Ferreira, José Maria Arruda e Pedro Hermílio Villas Bôas Castelo Branco. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015. Cabe salientar que, hoje, o Direito Internacional Público (nomenclatura atual para o direito das gentes) não aceita essa leitura que tem na paz de Westfália o marco da soberania do Estado e de uma nova ordem. Cf. VARELLA, Marcelo. *Direito internacional público*. São Paulo: Saraiva, 2012.

⁷⁵¹ WOLIN, Richard. *Op. Cit.*, p. 66.

⁷⁵² O., p. 244.

⁷⁵³ O., p. 240.

⁷⁵⁴ WARBURG, Aby. *Op. cit.* p. 163.

da doutrina da queda da criatura e da sua dimensão estético-linguística, na medida em que se tornam origem de conceitos. Mas, do ponto de vista cristão, aqueles deuses não seriam vistos senão como criaturas demoníacas, ainda que “olímpicas”. “Os pressupostos para a transformação do panteão antigo num mundo de criaturas mágico-conceituais são, assim, a extinção das figuras e a sua redução a conceitos”⁷⁵⁵. Os deuses antigos são aceitos quando “reduzidos à sua condição de coisa inerte”⁷⁵⁶, neutralizados como fonte de culto.

Figura central nesse processo de aceitação das criaturas pagãs demonizadas foi a consubstanciação de todas elas em uma única figura, a de Satã. Não por acaso, Benjamin demonstra duas acepções atribuídas a essa figura pela teologia do mal. Por um lado, ele afirma que a concentração das instâncias pagãs num único Anticristo servia para alimentar o lado sombrio da matéria. Como produto da Idade Média essa acepção de Satanás estaria atrelada à visão maniqueísta gnóstica. Também o gnosticismo se caracterizava pela miscelânea de concepções pagãs e cristãs, surgidas originalmente nas partes orientais do Império Romano, nos primórdios do cristianismo, que pregavam uma filosofia neoplatônica baseada na dualidade entre o conhecimento espiritual e a matéria. “A identificação entre ‘mal’ e ‘matéria’, que não é encontrado no pensamento iraniano e zoroástrico, é uma concepção fundamental na Gnose”⁷⁵⁷, afirma Kurt Rudolph. Reafirmando ressonâncias platônicas, o mundo visível e material era profundamente desvalorizado como se fosse um reino de maldade e obscuridade. Assim, para Benjamin, a matéria criada absorveu o diabólico para que ele fosse purificado, “destartarizado”, no vocabulário gnóstico – ou seja, a matéria toma uma concepção alegórica enquanto expressão do mal.

Porém, a partir dessa ascendência demoníaca, Benjamin também compreende Satã como puro espírito. Primeiramente na forma do saber, o conhecimento. Neste momento o autor se inspira novamente no seu *Sprachaufsatz*. Nele, vimos que o conhecimento do bem e do mal, “exterior” e abstrato, a ânsia por um objeto cognoscível, foi a razão da queda da linguagem adâmica, transformada em linguagem dos homens⁷⁵⁸. Por “curiosidade”, fonte do saber arrogante, o

⁷⁵⁵ O., p. 244.

⁷⁵⁶ O., p. 244.

⁷⁵⁷ RUDOLF, Kurt. *Gnosis: The Nature and History of Gnosticism*. Trans.: Robert McLachlan Wilson. San Francisco: Harper, 1987, p. 60.

⁷⁵⁸ E. M. L., p. 68.

conhecimento passa a se associar à natureza culpada da criatura. Nisto, é curioso que, através dessa concepção, todo conhecimento mágico torna-se alegórico na medida em que o humano descobre significações em tudo o que lhe rodeia. “A sua mão de Midas [da magia] transforma tudo aquilo que toca em coisa significativa”⁷⁵⁹. Na medida em que o conhecimento do século XVII parecia supor em todas as manifestações do mundo a assinatura de um saber, como bem demonstra Foucault⁷⁶⁰, essa transformação significativa não era nada mais do que a alegoria, segundo Benjamin.

Assim, o saber, e não o agir, “é a forma de existência própria do mal” e, por isso, a espiritualidade absoluta seria atribuída a Satanás, visto que ela se faz experimentar a partir do mal. Nisto, e aqui entramos no segundo ponto, Benjamin segue a tradição judaica da associação do demoníaco com a espiritualidade pura. Segundo Agamben, para a tradição talmúdica, “os demônios são puros espíritos que, tendo sido criados por Deus na sexta-feira ao fim da tarde, ao crepúsculo, não poderão jamais receber um corpo”⁷⁶¹. Sendo puro espírito, esses demônios passam a procurar por um corpo, aproximando-se dos homens, quando de suas práticas sexuais sem outro parceiro, isto é, durante o onanismo, para, com o sêmen, produzirem um corpo. Quando finalmente atinge seu objetivo, ele torna-se um híbrido de espírito e sexo. Deste modo, quando seus “pais” morrem, os “filhos” demônios comparecem ao lamento fúnebre⁷⁶². Por isso, segundo Benjamin, na espiritualidade absoluta domina o luto. Também aqui nosso autor segue a narrativa talmúdica. Ou seja, o luto também é o outro lado do demoníaco, seu outro extremo. Neste sentido, Benjamin mesmo admite que “o absolutamente material e aquela espiritualidade absoluta são polos do domínio satânico”⁷⁶³. Assim como o tirano tem sua face de Jano, Satã também se apresenta simultaneamente como pura espiritualidade e materialidade. Mais do que isso, ele é a relação do saber com o mal, e, deste modo, é o contraponto à verdade, ao abismo. “Sob a forma do saber, a pulsão conduz ao abismo vazio do mal”⁷⁶⁴.

⁷⁵⁹ O., p. 248.

⁷⁶⁰ FOUCAULT, Michel. *Op. Cit.*

⁷⁶¹ AGAMBEN, Giorgio. *Op. Cit.* p. 199. A fonte direta de Agamben aqui é o *A cabala e seu simbolismo*, de Scholem.

⁷⁶² AGAMBEN, Giorgio. *Op. Cit.* p. 199-200.

⁷⁶³ O., p. 248.

⁷⁶⁴ O., p. 249.

“A língua paradisíaca do homem deve necessariamente ter sido a do conhecimento perfeito”⁷⁶⁵, escreveu Benjamin no *Sprachaufsatz*, ou seja, “o conhecimento das coisas (*Die Erkenntnis der Dinge*) repousa no nome”⁷⁶⁶, ao contrário do conhecimento do bem e do mal, que se baseia na palavra judicante, que julga e, com isso, pune aquele que o despertou com a culpa, abrindo caminho para a fragmentação da linguagem em diversas outras e ao mundo das significações. No fundo, estamos falando aqui do mundo da alegoria. Por isso ela é o oposto da verdade:

A intenção alegórica é de tal modo contrária à busca da verdade, que nessa intenção se manifesta, de forma mais clara que em qualquer outra situação, a unidade resultante de uma curiosidade pura, que visa o mero saber, e de um isolamento arrogante do indivíduo⁷⁶⁷.

Não seria outra a caracterização do alegórico, visto que ele se baseia na busca do saber a tal ponto que trai o próprio mundo, ao lado da melancolia: “A melancolia trai o mundo para servir o saber”⁷⁶⁸. Parte daí o isolamento do melancólico e do homem do saber erudito que é o alegorista. Ambos são aparentados com Satanás: “O olhar rebelde e profundo de Satanás acende-se naquele que mergulha na contemplação absorta”⁷⁶⁹. Nisto se inclui o fato de que a erudição aclamada (“o saber múltiplo”) dos autores dos dramas barrocos são a base para a construção das alegorias daqueles personagens que não são nada mais do que criaturas culpadas e que carregam em si o mal. A alegoria assim é, como já dissemos, o ponto máximo da teoria da linguagem de Benjamin, visto que nela se exprime todas as suas categorias. Por isso, se o autor agora trata essa teoria dialeticamente, sobrevém a coexistência de duas percepções da forma alegórica na qual, ao mesmo tempo, ela é tanto a expressão da linguagem e da natureza decaída quanto a sua superação, visto que é antídoto contra pretensão totalizante do mito (embora isso não a torne aliada da verdade) e também, como fragmento, reúne “memórias do paraíso”, para retomar Pensky⁷⁷⁰. Em outras palavras, como já apontamos, os extremos repousam na alegoria e, como tal, ela é origem.

⁷⁶⁵ E. M. L., p. 66.

⁷⁶⁶ E. M. L., p. 67; G S II, p. 153.

⁷⁶⁷ O., p. 247.

⁷⁶⁸ O., p. 164.

⁷⁶⁹ O., p. 247.

⁷⁷⁰ PENSKY, Max. *Op. Cit.* p. 122.

Conceituação teológica, corpo, cadáver

Tal é a dialética dos extremos da alegoria que, quando ela aborda o humano, o fará também a partir dos próprios extremos. Pois, se a ruína é o cadáver das coisas, o ser humano só entra no reino da alegoria como mero “pedaço de carne”, isto é, como cadáver mesmo. Aqui adentramos no que seria, para Benjamin, a conceituação teológica como substância da alegoria. Isto é, sua substância se caracteriza como os “materiais” das condições históricas da época. Neste sentido, o autor realiza dois passos. De um lado, aponta para a concepção de que a alegoria é uma ideia, e, como tal, dispõe de uma constelação própria de conceitos atrelados a extremos, mas aqui vistos na forma do paradoxo: “Numa perspectiva estritamente estética, a última palavra tem de pertencer ao paradoxo”⁷⁷¹; os dados do real contribuem para a assimilação da ideia, do mesmo modo que, no ensaio sobre Goethe, o teor factual é porta de entrada para se alcançar o teor de verdade. Em outro sentido, Benjamin sustenta que a libertação da forma-limite alegórica ocorre na medida em que a teologia se associa dinamicamente à história, tornando-se teologia da história, de modo que o tema da salvação lhe seja pertinente.

Como parte dos motivos daquela substância teológica, encontra-se notoriamente as constantes cenas de horror bastante associadas ao drama barroco. Nisto, Benjamin vai a fundo em sua concepção de fragmentação. O corpo desmembrado torna-se uma analogia da ausência de completude concernente à forma linguística alegórica. Do mesmo modo que as ruínas, os corpos despedaçados ganham um significado eficaz: “O corpo humano não podia ser exceção àquela regra que diz que é preciso desmembrar o orgânico para recolher dos seus estilhaços a sua verdadeira significação, fixa, escritural”⁷⁷². O corpo representa a morte, pois, se existe alguma materialidade nela, encontra-se no cadáver. “O cadáver é o modo pelo qual a melancolia barroca fora capaz de retratar a dialética entre sujeito e objeto. O sujeito torna-se objeto, torna-se corpo”, nos adianta Pensky⁷⁷³.

Deste modo, o corpo morto é dotado de uma dialética dos extremos, adentrando excepcionalmente no âmbito do paradoxo da alegoria: “Porque é óbvio que a alegorização da *physis* só pode consumir-se em toda a sua energia no

⁷⁷¹ O., p. 234.

⁷⁷² O., p. 234.

⁷⁷³ PENSKY, Max. *Op. Cit.*, p.128.

cadáver”⁷⁷⁴. Ou seja, apenas como objeto do que um dia foi sujeito, pode o corpo humano tornar-se alegoria. Aqui Benjamin conclui de forma radical sua total aversão à subjetividade humanística (caracterizada pelo Classicismo) que se apresenta desnudada no cadáver, assim como no amor, segundo o ensaio sobre *As afinidades eletivas* de Goethe: “O ser humano aparece-nos como cadáver, e a sua vida como amor, quando se encontram perante Deus. Por isso, a morte tem o poder de desnudar como o amor”⁷⁷⁵. A criatura caída e culpada é arrebatada pela transitoriedade de tal modo que, como parte da história natural, e apenas enquanto cadáver, ela alcança a salvação perante Deus, ou seja, enquanto simples carne desnudada de toda a arrogância do conhecimento humano. Do mesmo modo, enquanto alegoria: “as personagens do *Trauerspiel* morrem porque só assim, como cadáver, podem entrar no reino da alegoria. Nelas, a morte não é a porta de entrada na imortalidade, mas no cadáver”⁷⁷⁶. O ser humano, por extensão, adentra na linguagem estética como cadáver. Enquanto coisa, ele se torna a figura central da alegoria⁷⁷⁷.

É notável que o tema do corpo, aprazível à demonização dos deuses antigos, efetuada pela Igreja desde a Idade Média, seja tomado em consideração nos debates intelectuais do século XVII. Nesse campo, o Direito natural surge como o mais evidente. Porém, contrariamente ao Barroco, mas ainda de modo complementar, o direito natural o fazia conformando o corpo ao direito à vida. Segundo os princípios do Direito natural, o ser humano tem garantido direitos próprios enquanto portador de uma natureza, ou seja, desde o momento em que nasce ele detém abstratamente algumas garantias que lhe seriam inalienáveis. Essa concepção variou historicamente e remonta já aos Antigos, mas poderia ser resumida na defesa do direito inato à liberdade, à igualdade, à vida e, numa leitura pertencente ao século XVII, dada a ascensão da burguesia, à propriedade. Para John Locke, na experiência histórica do estado de natureza, os homens experimentaram a liberdade e a igualdade, ao passo que desfrutavam racionalmente da propriedade, ou seja, daquilo que era seu direito natural, aí incluso a sua vida/corpo. “Podemos dizer que o

⁷⁷⁴ O., p. 235.

⁷⁷⁵ E. S. G., p. 116.

⁷⁷⁶ O., p. 235.

⁷⁷⁷ “A figura chave da alegoria é o cadáver”, G. S. I., p. 690.

‘trabalho’ do seu corpo e a ‘obra’ das suas mãos são propriamente seus⁷⁷⁸. Ou seja, o fruto do trabalho do ser humano é uma extensão do seu corpo como sua propriedade, além do seu direito natural à vida.

O domínio do debate sobre a essencialidade natural, enquanto direito, da preservação da vida adentra as teorias contratualistas e a teoria da soberania do século barroco. Em Thomas Hobbes isto se dá de modo mais completo. Para ele, a natureza fez os homens iguais “quanto às faculdades do corpo e do espírito”⁷⁷⁹, embora seja por essa igualdade que surjam discórdias, na medida em que todos os homens possam seguir os mesmos intuitos, gerando atritos e inimizades. A competição, a desconfiança e o desejo de glória são fontes de discórdia e levam os homens a guerra uns contra os outros, numa situação em que todo homem terá direito “até mesmo aos corpos uns dos outros”⁷⁸⁰. Daí teria surgido o *direito de natureza*, ou jusnaturalismo, que cada homem possui e através do qual ele usa o próprio poder “da maneira que quiser, para preservar a própria natureza, ou seja, a vida”⁷⁸¹, gerando um estado constante de guerras intestinas. Só se põe fim a este estado de luta pela preservação através de uma base jurídica forte, que Hobbes chama de *lei da natureza*, estabelecida pela razão e, segundo a qual, proíbe o homem de destruir a vida. Neste sentido, surge a figura do soberano, aquele com quem os súditos fazem um pacto, ou contrato, “necessário para a paz e a defesa de si mesmo”. Assim, os homens renunciam ao seu direito em prol da lei natural para preservar suas próprias vidas⁷⁸². Mas nem por isso, ou exatamente por isso, a soberania, para Hobbes, deve ser exercida sob temor, um “poder coercitivo” que os obrigue a seguir, igualmente, a lei do poder civil. Por isso, ainda assim, o “poder soberano de vida e morte” não será ilimitado, de modo que, cabe aos súditos apenas o *direito* de resistir à condenação do seu superior, como seu direito natural à vida⁷⁸³.

Benjamin não cita expressamente esse debate do direito natural à vida e à preservação do corpo, mas faz apenas numa breve citação de Schmitt, que expressa “a consciência aguda da importância do estado de exceção dominante no direito

⁷⁷⁸ LOCKE, John. *Dois tratados sobre o governo civil*. In: WEFFFORT, Francisco. (org.) *Os clássicos da política*. São Paulo: Ática, 2000, v. 1, p. 94.

⁷⁷⁹ HOBBS. T. *op. Cit.*, p. 106.

⁷⁸⁰ Idem, p. 113.

⁷⁸¹ Idem, p. 112.

⁷⁸² Idem, p. 121.

⁷⁸³ Idem, p. 182.

natural do século XVII”⁷⁸⁴. Schmitt, assim como Benjamin, atenta, como vimos anteriormente, às teorias da exceção pertinentes à soberania da época do barroco. Assim é que, mediante a concepção de um poder civil baseado no terror e na preservação do corpo, a alegoria do cadáver surge diante de um pano de fundo que se inclui no contexto da época do *Trauerspiel*. Vida e morte encontram-se dialeticamente expostos no direito natural. Por isso a alegoria do cadáver tem sua parte nessa relação:

Para o *Trauerspiel* do século XVII, o cadáver torna-se o adereço emblemático por excelência. Sem ele, as apoteoses seriam praticamente impossíveis. ‘Elas ostentam o esplendor dos pálidos cadáveres’, e a função do tirano é a de abastecer deles o *Trauerspiel*”⁷⁸⁵.

Não é válido aqui o corpo enquanto vida, mas apenas como cadáver. Este vai aos poucos se manifestando ao longo do envelhecimento. “Do ponto de vista da morte, a função da vida é a produção de cadáver”⁷⁸⁶. Por isso, a natureza humana, investida da transitoriedade da própria natureza, que também é solidária com o humano na culpa primordial, só se torna pertinente à alegoria quando desfeita de seu vínculo com a vida, um processo que se realiza paulatinamente e que também é dialético. Afinal, a morte e a vida dialogam: “E não é por acaso que as unhas e os cabelos, que os vivos cortam como coisa morta, continuam a crescer no cadáver”⁷⁸⁷. Ou seja, um processo ligado à transição da natureza. Este *memento mori* é como um fantasma que assombra a *physis* e que cresce, na nossa história de vida, como a obra de arte cresce historicamente, embora esta última em sentido oposto, revivendo. Porém, por outro lado, a violência e o temor, o horror e a guerra, contribuem para fornecer cadáveres ao observador alegórico. O tirano, com seu poder sobre a vida e a morte do súdito, usa da lei da natureza para transformar, com base jurídica, o corpo em cadáver. A morte violenta pela tirania torna-se, assim, um processo de transição constituído pela história.

O emblema do cadáver também se inclui na contraposição benjaminiana ao humanismo do Classicismo. Pois o cadáver, enquanto alegoria pura, é a antítese do símbolo clássico, que se apresenta como unidade entre o sensível e o suprassensível

⁷⁸⁴ SCHMITT, Carl. *Op. Cit*, p. 20; citado por Benjamin O., p. 61.

⁷⁸⁵ O., p. 236.

⁷⁸⁶ O., p. 235.

⁷⁸⁷ O., p. 235.

a partir da bela *physis*. “Pela sua própria essência, estava vedado ao Classicismo apreender na *physis* sensível e bela o que nela havia de não livre, de imperfeição, de fragmentário”⁷⁸⁸. Para Menke, o ideal clássico de apresentação realiza-se no “fantasma da divinização da natureza humana”, que obstrui a desintegração da vida em algo passageiro. É isso que a alegoria do cadáver anula, na medida em que, nela, apresenta-se algo que não pode ser encerrado personificadamente, visto ser um objeto, mas antes “remete imperfeitamente a um outro (*Anderes*), um outro lugar (*Anderswo*) não encerrado e não incorporado nela”⁷⁸⁹. Consequentemente, ela é apresentada como o outro da História⁷⁹⁰. Como vimos, só há como entender a alegoria dialeticamente, habilitando o que nela há de transformação, e é neste sentido que a alegoria do cadáver se apresenta como desintegração do corpo em detalhes fragmentários e significantes.

Sintoma disso é o exemplo da descrição de Winckelmann do torso de Hércules a partir de cada detalhe, cada membro, numa leitura “nada clássica” mas sim com olhar alegórico, segundo Benjamin⁷⁹¹. Pelo olhar do alegorista, cada membro do corpo, especialmente do cadáver, toma significado: “E onde poderia esta lei encontrar uma aplicação mais triunfal do que no ser humano, que abandona a sua *physis* convencional, dotada de consciência, para a dispersar pelas múltiplas regiões da significação?”⁷⁹²

A caveira, como membro significante por excelência da morte, é considerada como o objeto mais acessível à alegorização e, como tal, está constantemente presente no *Trauerspiel*. A cena dos questionamentos de Hamlet com a caveira de seu amigo é apenas o exemplo mais notável⁷⁹³. Esta, na verdade, se transforma na imagem assumida por aquele século de catástrofes: “A história, com tudo aquilo que desde o início tem em si de extemporâneo, de sofrimento e de malogro, ganha expressão na imagem de um rosto – melhor, de uma caveira”⁷⁹⁴.

Neste sentido, pode a obra de Benjamin ser descrita como necrofílica? É esta a pergunta de Rey Chow, pois é comum à obra benjaminiana o resgate de valores

⁷⁸⁸ O., p. 188.

⁷⁸⁹ MENKE, Bettine. *Op. cit.*, p.178.

⁷⁹⁰ HANSEN, João Adolfo. *Op. Cit.*, p. 19.

⁷⁹¹ O., p. 187.

⁷⁹² O., p. 234.

⁷⁹³ O., p. 165-6.

⁷⁹⁴ O., p. 177.

de formas tradicionais quando elas estão decadentes, como no caso da narração⁷⁹⁵. Este “desejo pelo inanimado”⁷⁹⁶ é ainda mais patente no *Trauerspielbuch*. E isto se dá não apenas pela análise da morte do herói trágico e da morte “comunitária” no *Trauerspiel*, mas também na acepção da obra de arte mesma. Como dito anteriormente, a obra de arte é como a ruína; o que esta é para o campo dos objetos, aquela é para a estética: o insumo de um renascimento a partir de índices de mortificação. Mesmo os objetos inanimados que rondam aqueles dramas (como os fantasmas humanos) são classificados como mortos ou “meio vivos”, assim como os seres humanos em estado espectral. Indo mais a fundo, o cadáver torna-se o ponto alto daquele desejo, na medida em que, como vimos, ele determina a superação do que seria objeto e sujeito.

Essa dialética paradoxal é marca do próprio barroco, sobretudo no que tange ao tema da morte. Para Eva Horn “o barroco eleva vida e morte a uma relação entre aparência e ser, signo e significado que sempre se prova e remete ao texto. Essa relação é cheia de paradoxos nos quais os contrários (*Gegensätzliche*) são simplesmente indicados”⁷⁹⁷. “A morte é a vida mesma...”, escreve Paul Fleming em um texto de 1634⁷⁹⁸. Apesar disso, essa relação entre vida e morte não é estática mas fabricada e reproduzida constantemente, aludindo ao movimento de repetição característico dessa literatura, caso do *Trauerspiel*, segundo Benjamin. Assim, no cadáver, que, para Horn, é apresentado de forma drasticamente notável, a “corporeidade do homem é lida como sua sujeição à morte (*Todverfallenheit*)”, ou seja, nele se evidencia o “desenho do homem através da morte”⁷⁹⁹.

É precisamente essa união de extremos que marca a substância da alegoria como produto dialético perfeito da língua decaída das criaturas culpadas que tomam consciência da transitoriedade da história natural. É na alegoria que Benjamin realiza seu primeiro salto dialético, contraditoriamente, inclusive, em um de seus escritos mais herméticos. Assim, por um lado, a alegoria é o produto natural da

⁷⁹⁵ CHOW, Rey. “Walter Benjamin's Love Affair with Death” In *New German Critique*, No. 48 (Autumn, 1989), p.65.

⁷⁹⁶ Idem, p.69.

⁷⁹⁷ HORN, Eva. *Trauer schreiben: die Toten im Text der Goethezeit*. München: Wilhelm Fink, 1998, p 45.

⁷⁹⁸ Idem, p. 45.

⁷⁹⁹ Idem, p. 46. Benjamin já demonstrava, no seu *Trauerspielbuch*, o profundo “jogo” de “contrastes” desse drama, justapondo diversas imagens, ao modo do alegórico. “Até mesmo o contraste entre o ser e o parecer consegue captar exatamente essa técnica das metáforas e das apoteoses. Ela baseia-se no esquema do emblema, a partir do qual a significação emerge de forma sensível” O., p. 249.

condição criatural, que tem à disposição uma linguagem não mais concreta e nomeadora, mas sim fragmentada, significada, externalizada, instrumentalizada e, por isso, também decaída. Por outro lado, justamente essas características a ajudam, a partir de sua expressão estética, a superar dialeticamente a língua “decaída”, no sentido de transformá-la positivamente. A alegoria se tornará a “corporificação” de uma crítica estética que Benjamin há tempos vinha buscando (o que ele havia tentado na sua conceituação do “sem-expressão”). Com a alegoria, de um só golpe, ele resolve dialeticamente os impasses de sua teoria da linguagem aplicada à obra de arte. Esse movimento é peculiar quando Benjamin trata da escrita e da teoria da linguagem barroca.

5.2. A imagem escrita

Quando Benjamin trata das antinomias da alegoria, ele encontra “uma solução dialética inerente à essência da própria escrita”⁸⁰⁰. Que solução seria essa e a que antinomia? Ora, para ele, a escrita não admitiria a sua inclusão do sagrado e, como tal, não estaria inscrita no processo de dignificação da linguagem. Neste sentido há uma separação abissal entre escrita alfabética e escrita sagrada. Apenas essa última torna-se, em última instância, apreensível para a análise do barroco. Pois a escrita sagrada revela-se apenas nos hieróglifos, como “complexos de sinais”, que o Barroco arremata para si na medida em que “do ponto de vista externo e estilístico”, “a escrita tende para a imagem”⁸⁰¹. É a partir da fragmentação amorfa do exemplo hieroglífico que a escrita adentra o barroco, ou seja, como imagem. Mas essa relação em contraposição à escrita guarda uma profundidade maior. Pois a significação demarca, na escrita, a consciência histórica como culpa em total contraposição à consciência eternamente divina do nome. Ao invés da imediatidade não mecânica deste último, a escrita permite a concatenação de causas e efeitos da linearidade da escrita e da história.

Desde cedo Benjamin se interessara pela relação entre a imagem escrita e o som. Em 1916 ele frequentou o seminário do americanista Walter Lehmann sobre as culturas e mitologias maia e asteca, e, segundo Werner Fuld, ele “se interessou

⁸⁰⁰ O., p. 186.

⁸⁰¹ O., p. 187.

particularmente pelos caracteres hieroglíficos e pela relação entre o signo e a coisa nas linguagens antigas da América”⁸⁰². De acordo com Gershom Scholem, houve por parte de Benjamin até mesmo o interesse em aprender a língua asteca, sendo que, para tanto, ele mesmo comprara um dicionário asteca–espanhol⁸⁰³. Durante a década de 1920 esse interesse estava impregnado pela condição de uma filosofia da linguagem que se resumia no *Sprachaufsatz*, ou seja, aquela que remetia à possível perda da magia imediata depois da “queda”.

No *Trauerspielbuch* as diligências são as mesmas. Na seção sobre a filosofia da linguagem do barroco, lemos: “De fato, essa poesia foi incapaz de liberar em som anímico (*beseelten Laut*) o sentido profundo preso à imagem escrita que significa (*ins bedeutende Schriftbild gebannten Tiefsinn*)”⁸⁰⁴. O som que alimenta a alma e que a toma para a vida não se apresenta nos hieróglifos barrocos que permanecem em sua própria autossuficiência. Como se percebe ao longo de todo o *Trauerspielbuch*, aqui também a alegoria e o *Trauerspiel* estão diretamente ligados ao mundo depois da “queda”. Não à toa o som e a escrita se tensionam nessas obras como o “Barroco da imagem” e o “Barroco da palavra”. Dessa forma, agora é necessário encarar as “profundezas” do abismo, posto que daqui em diante o signo se funda na *relação de fundo* da palavra, isto é, do significado *atrás* dela⁸⁰⁵: “A diferença entre a imagem escrita que significa e o inebriante som da língua, rasgando nela o maciço sólido das significações verbais, obriga-nos a olhar a profundidade da língua (*Sprachtief*)”⁸⁰⁶. Sem esse olhar não se poderia compreender o famoso estilo bombástico do barroco que tem como força evidente a dialética dessas tensões, caracterizando-se deste modo como um “gesto linguístico”. Ambos recolhem em si a atitude do ser criatural que, no *Trauerspiel*, põe-se distintamente diante de Deus e das coisas: “A palavra, pode-se dizer, é o

⁸⁰² FULD, Werner apud SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Op. Cit.*, p. 107.

⁸⁰³ SCHOLEM, Gershom. *Op. Cit.*, p. 47.

⁸⁰⁴ G. S. I 376. O original apresenta: “Diese Dichtung war in der Tat unfähig, den derart ins bedeutende Schriftbild gebannten Tiefsinn im beseelten Laut zu entbinden.” G. S. I 376 As traduções disponíveis destoam sensivelmente nessa passagem. Assim, traduz Rouanet: “Essa poesia era de fato incapaz de liberar em som a profundidade encarcerada na imagem escrita.” BENJAMIN, Walter. *Origem do Drama Barroco Alemão*. Sérgio Paulo Rouanet (tradução, apresentação e notas). São Paulo: Brasiliense, 1984, p.223; já Barrento: “Esta literatura foi, de fato, incapaz de libertar os sentidos profundos presos deste modo à imagem da escrita, dando-lhes uma valência sonora animizada”. O., p. 217.

⁸⁰⁵ Cf. a noção de profundidade na leitura de Barthes sobre o signo saussuriano. BARTHES, Roland. *Elementos de semiologia*. Trad.: Izidoro Blikstein. São Paulo: Cutrix, 1971, p. 51. Visto deste modo, o signo seria algo como um modelo de ocultismo

⁸⁰⁶ G. S. I, p. 376.

êxtase da criatura, desnudamento, desmesura, impotência diante de Deus”, como era no mundo adâmico; no pós-queda a significação dá aos homens a possibilidade de também criar seu poder petulante: “A escrita”, segue Benjamin, “é o seu recolhimento, dignidade, superioridade, onipotência sobre as coisas do mundo”⁸⁰⁷. Assim é que para um Jakob Böhme a palavra sonora seria a forma da palavra eterna, como uma teofania mesma, de modo que o espírito oculto se *revela* (vide o que dissemos sobre Revelação) não apenas pelo que há de externo à criatura mas também pela sua voz ou fala. Como explica Benjamin, aí “a voz falada é, assim, esfera da manifestação livre e primordial da criatura; contra ela a imagem alegórica da escrita escraviza as coisas nos labirintos excêntricos da significação”⁸⁰⁸.

É evidente que essas questões, desde o *Sprachaufsatz*, remontam à velha discussão sobre o caráter natural (*physei*) ou convencional (*thesei*) da linguagem e ao clássico debate entre Sócrates e Hermógenes no *Crátilo* de Platão. Neste sentido, foi em Johann Wilhelm Ritter que Benjamin encontrou um pensamento “surpreendente” que o animou como nenhum outro. Em carta de 5 de março de 1924 ele escreve a Scholem que, no trabalho daquele, *Fragmente aus Nachlass eines jungen Physikers*⁸⁰⁹, encontra-se, no seu apêndice, “discussões sobre a linguagem cuja tendência é a de determinar o signo escrito como elemento tão natural ou revelador (*offenbarungshaftes*) (ambos em contraposição a: elemento convencional) como, desde sempre, a palavra o era para os místicos da linguagem”⁸¹⁰. Com efeito, como vimos anteriormente, a crítica ao que Benjamin chamou de teoria burguesa da linguagem se funda exatamente na disposição desta em afirmar que a palavra é mera convenção, mas, por outro lado, ele também disparou críticas à teoria mística, para a qual “a palavra é por definição essência da coisa”⁸¹¹, visto que, embora a coisa tenha linguagem, ela não tem “palavra”, é apenas produto da palavra, leia-se, da palavra (*Wort*) de Deus.

Encontramos aqui, entretanto, uma censura apenas à percepção da arbitrariedade; mesmo assim, a equiparação da teoria de Ritter com a concepção mística não significa que Benjamin tome partido desta última. Lembremos que,

⁸⁰⁷ O., p. 218.

⁸⁰⁸ O., p. 219.

⁸⁰⁹ Em *Imagens do pensamento* Benjamin narra a saga para conseguir a posse de tal livro em um leilão. BENJAMIN, Walter. *Op. Cit.*, p. 233.

⁸¹⁰ G. B. II, p. 437.

⁸¹¹ E. M. L., p. 63.

segundo o cabalista Abraão Abuláfia, o ato de criação divina teria sido um ato de escrita em que o Criador depositou sua assinatura nas coisas⁸¹². Muito embora caracterizar a Criação como uma escrita fuja do que Benjamin expôs sobre a Revelação, ou seja, como a emanção da palavra imediata, é interessante notarmos que a segunda parte da frase é análoga ao que vimos até então. Pois também é certo que para ele Deus depositou os signos nas coisas para que Adão as nomeasse, *lendo-os*. É precisamente este o caráter simbólico, oculto, da linguagem de que Benjamin trata no final do *Sprachaufsatz*. Repetindo a citação: “A linguagem nunca é somente comunicação do comunicável, mas é, ao mesmo tempo, símbolo do não-comunicável”⁸¹³. Mesmo os pares antagônicos nome-julgamento têm sua parte no simbolismo: “Estes têm não apenas uma função comunicante, mas também, com toda probabilidade, uma função simbólica em estreita conexão com esta”⁸¹⁴. Ou seja, a determinação de Ritter de um elemento de revelação, e por isso natural à palavra escrita, condiz com o que Benjamin entende por lado simbólico da linguagem.

Continua Benjamin em sua carta a Scholem acima mencionada: “Certamente, sua dedução [de Ritter] não parte da escrita imagética, hieroglífica no sentido habitual, mas sim da proposição de que a imagem escrita é a imagem do *som* e não imediatamente das coisas designadas”⁸¹⁵. Segundo essa leitura, a imagem escrita seria de certo modo a petrificação ou a escultura do som, um modo de apreender o ritmo e o tempo deste; não apenas uma forma de “ver” aquilo que vem de nossas ideias interiores, mas também de determinar ainda assim certa superioridade do som, visto ser a escrita sua figuração. Nem por isso, pelo menos aqui, a Benjamin escapa o papel complementar da escrita enquanto uma percepção outra, secundária, do som. Tampouco ele deixou de criticar as noções naturalistas que, além de imputarem artificialmente relações totalmente infundadas e mesmo escandalosas – como pensar que o alemão teria sido a língua de Adão – caíam num artificialismo sem perspectiva histórica. No *Trauerspielbuch* Benjamin então reservaria um tópico exclusivo para Ritter, a fim de abordar essa relação motivada para ver na

⁸¹² SCHOLEM, Gershom. *Op. Cit.*, 1978, p. 58.

⁸¹³ E. M. L., p. 72.

⁸¹⁴ Idem, p. 72.

⁸¹⁵ G. B., p. 437.

música – “contraponto do discurso carregado de sentido”⁸¹⁶ – uma ligação entre o *Trauerspiel* e o romantismo.

De acordo com os *Fragmente*, o som tem a letra “ao seu lado”, de modo que “escrevemos quando falamos”; cada ideia tem o seu hieróglifo e, assim, pensamento e escrita são simultâneos porque a boca também escreve para falar. Ritter completa: “a essa escrita, reescrita, cópia, pertencem completamente todas as artes plásticas – a arquitetura, a escultura, a pintura etc.”⁸¹⁷. Como toda criação é linguagem, todas as artes, mesmo aquelas que não lidam essencialmente com a letra, seriam de qualquer modo ligadas também a ela. Por isso, para Benjamin, essa teoria é tão importante, na medida em que, com base nela, ele afirma, em primeiro lugar, que a escrita é a síntese entre a linguagem oral e a música, e por isso não é casual que esta última seja a linguagem universal depois da Babel. Em segundo lugar, a afirmação de que a imagem é apenas imagem escrita vai ao encontro da teoria da alegoria: “No contexto da alegoria, a imagem é tão somente assinatura, apenas monograma da essência e não a essência em seu invólucro”⁸¹⁸. Assim como na mística cabalística Deus põe a assinatura nas coisas para que o homem as nomeie, a imagem escrita também seria apenas uma assinatura e não a essência em si ou, dito de outro modo, ela seria uma imagem artística aparentada com as outras artes posto que é, obviamente, também uma linguagem – lembremos que no início do *Sprachaufsatz* Benjamin declara que tudo tem sua linguagem, e como tal, afirma ainda, ela não seria “instrumental” (*Dienendes*), não está a serviço de algo e nem decai na leitura, mas antes “é aceita no que é lido como sua ‘figura’”⁸¹⁹. E assim, vendo a escrita como mera imagem ou figura, ele resolve o problema ao admiti-la não apenas como significação que abstrai, mas também, segundo sua leitura da teoria da linguagem do barroco, ou como algo que revela o som (de acordo com a carta a Scholem citada) ou como algo sensual enquanto disposição artística (segundo o *Trauerspielbuch*).

É assim que, no *Trauerspiel*, ele vê implicada na teoria naturalista mencionada anteriormente a concepção onomatopaica da linguagem⁸²⁰. Seria inevitável que as especulações acerca da sonoridade das palavras adentrassem os caminhos da similitude e, em decorrência, da mimesis, no sentido tradicional (e

⁸¹⁶ O., p. 227.

⁸¹⁷ G. S. I, p. 388.

⁸¹⁸ O., p. 232.

⁸¹⁹ G. S. I 388.

⁸²⁰ G. S. I 379.

errôneo) de uma “cópia”. Se por um lado ela constata um condicionamento direto, ou seja, motivação entre som e sentido, ou significado e significante, também acaba por deixar transparecer tanto a sua experiência própria como concretude – visto que o significante, digamos, é o que domina nessa relação – como também se torna um adversário da significação mesma. Pois a onomatopeia não necessita de um chamamento exterior a ela mesma para atribuir-lhe um sentido, isto é, a referencialidade já está “incorporada” no signo, o significado e o significante não são estranhos um ao outro, de maneira que ela é a negação da pura abstração e, portanto, da culpa (histórica).

Para Benjamin, o papel do intriguista no *Trauerspiel* demonstra bem essa relação de conflito entre significado e onomatopeia: “O intriguista é o senhor das significações”, posto que “no derrame inocente de uma linguagem natural onomatopaica, elas são a inibição (*die Hemmung*) e a origem de um luto do qual o intriguista, junto com elas, é culpado”⁸²¹. Novamente, constata-se que o que significa é aquilo que está carregado, desde os tempos da “queda”, da culpa que transfere o sem fim das significações à linguagem. A onomatopeia teria então a capacidade de remeter ao processo nomeador adâmico no qual as coisas entregavam *amorosamente* sua essência linguística ao nome do som humano, pois, como vimos, elas não falam. Nela o som (*der Klang*) suspende o lamento (*die Klage*) mudo e adentra o lado semiótico e significante da linguagem, não necessariamente como luto mas sim como a expressão órfica. Isto seria a onomatopeia: a materialidade *sobrevivente* de uma perda num mundo rodeado pela morte. Eis porque Orfeu, cuja força reside na expressão musical, é aqui reclamado, porquanto a música, como se disse, é a inimiga da significação. Se os pitagóricos ensaiaram alcançar a música através dos números, Benjamin a entendia como puro sentimento⁸²², cujos sons, quando transformados em signos, são eminentemente onomatopeias. Certamente, estas derramam mais sentimentos e sentidos porque são antes significantes puríssimos do que significados.

Perceber tais sentimentos “onomatopeizados” através dos sentidos seria um revés da criatura caída. Na *Metacrítica sobre o purismo da razão* (*Metakritik über den Purismus der Vernunft*) Hamann entendia os sons e as letras como “formas puras *a priori*”, constatando que a música foi a “linguagem mais antiga” e a “proto-

⁸²¹ Idem, p. 384.

⁸²² *Die Bedeutung der Sprache in Trauerspiel und Tragödie* G. S. II, p.139.

imagem corporal (*leibhaftes Urbild*) de todas as medidas do tempo”. Por outro lado, ocupando as coordenadas espaciais, estava a “escrita mais antiga”, a saber, a pintura (*Malerei*) e o desenho⁸²³. Como vemos, a percepção de que a música fora primordialmente ligada à linguagem, ao som e à escrita já era algo que detinha a atenção dos autores diletos de Benjamin. Assim, podemos ler também n’ *Aesthetica in nuce*: “Natureza e escrita são os materiais do belo espírito que cria e que imita”⁸²⁴ (*die Materialien des schönen, schaffenden, nachahmenden Geistes*). Sendo o que cria ou imita, a linguagem é indissolúvelmente próxima à natureza o que não quer dizer absolutamente que ela seja natural.

Para compreendermos melhor esta relação entre “imitação da natureza”⁸²⁵ e a escrita lançamos mão de um texto escrito em francês intitulado *Peintures chinoises à la Bibliothèque Nationale* no qual Benjamin faz uma pequena resenha crítica sobre uma exposição de pinturas das dinastias Ming e Ts’ing. Logo após lamentar a falta de interesse do público pelas obras deste período, em benefício da atenção dispensada a outras dinastias como Yuan e Song, ele nota a relação estrita entre os mestres da pintura e o *lettré*, que confirmam as suas alcunhas de “calígrafos, poetas e pintores”; assim, os seus próprios quadros fundamentam essas designações. Com efeito, nosso autor não se atém aos quadros em si mas às legendas, e, para resolver a questão sobre cuja oposição paira esses quadros, a saber, a que separa literatura e pintura, ele analisa a união de imagem e pensamento na forma da caligrafia. Importante para tal discussão é a reflexão de Lin Yutang citada por Benjamin, na qual ele afirma que “praticamente todas as formas orgânicas e todos os movimentos das formas vivas” são assimilados pela caligrafia chinesa. A partir dessa suposição Benjamin postula que as diversas “semelhanças” que essas letras comportam lhes proporcionam *movimento*; estas semelhanças virtuais “formam um espelho no qual se reflete o pensamento nesta atmosfera de semelhança ou de ressonância”⁸²⁶. Visto que a pintura é a arte de pensar, o pensar é acima de tudo “pensar por semelhança”; e como nada é mais fugaz do que a

⁸²³ HAMANN, Johann Georg. *Metacrítica sobre o purismo da razão* In JUSTO, José Miranda. (org.). *Ergon ou energia: Filosofia da linguagem na Alemanha nos séculos XVIII e XIX*. Lisboa: Apáginastantas, 1986, p. 54.

⁸²⁴ HAMANN, *Op. Cit*, p. 127.

⁸²⁵ Ver os caminhos historicamente percorridos por tal proposição em BLUMENBERG, Hans. “Imitação da natureza”: contribuição à pré-história da ideia do homem criador. In: COSTA LIMA, L. (Org.) *Mimesis e a reflexão contemporânea*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010. p. 87-135.

⁸²⁶ *Peintures chinoises à la Bibliothèque Nationale* G. S. IV, p. 604.

semelhança (que aparece apenas como um raio), o aspecto furtivo dessas figuras se confunde com a penetração do real.

Imagem e pensamento são atravessados por semelhanças que acabam por constituir a apreensão possível do real, principalmente se esta realidade for apreendida pela arte que se compromete com a linguagem, como a própria caligrafia chinesa que “imita” a natureza e seus seres. Por isso não apenas as onomatopeias mas também a própria escrita, neste caso, pode apreender a relação perdida desde a “queda”, aquela que une inexoravelmente o micro e o macrocosmo em perfeita harmonia. Portanto, elas fazem parte de uma experiência maior: a percepção das semelhanças, que Benjamin aborda no seu *A Doutrina das semelhanças* (1933).

É de se notar, portanto, que desde a época do *Sprachaufsatz*, Benjamin não tinha outra intenção senão pensar numa configuração artística e é neste sentido que o problema da linguagem o interessava em demasia, pois nele se encontra a origem do que é expressivo, distinguindo o comunicativo e o simbolizante da arte. A linguagem como atividade produtora (como *poiesis*) – eis a primeira aproximação de um conceito de obra de arte em Benjamin. A linguagem é o fundo do qual nenhuma teoria sobre a obra de arte jamais deve escapar. Esse passo fora dado já no final do *Sprachaufsatz* quando ele declara que persiste uma função simbólica na linguagem pós-“queda”. Ou seja, *sobrevive* ainda um *resíduo* da magia da imediatidade adâmica nas palavras. Esses dois *topoi* (sobrevivência e residualidade) clarificam toda a concepção de mundo benjaminiana, e não por coincidência já podem ser notados aqui neste “primeiro Benjamin”.

Assim, esse lado simbólico da linguagem configura-se como um “arquivo” ou “depósito”⁸²⁷ cujo poder será – assim como em Proust – casualmente deflagrado num *instante*: é exatamente isso o que o “segundo Benjamin” (supostamente “materialista”⁸²⁸), aquele que escreve a *Doutrina da semelhança*, tem em mente quando teoriza esse poder de produzir semelhanças na “associação” entre o cosmos e entre “o falado e o intencionado (*Gemeinte*) mas também entre o escrito e o

⁸²⁷ Neste sentido, ao ler um capítulo do *Zohar* traduzido por Scholem, Benjamin lhe escreve afirmando que seu conceito de “semelhança não sensível” “encontra muitas ilustrações no modo como o autor do *Zohar* compreende a formação do som e mais exatamente a imagem escrita como depósito de conexões cósmicas” G B V, p. 187.

⁸²⁸ Em carta a Max Rychner datada de 7 de março de 1931, escreve Benjamin: “Do ponto de vista particular da minha filosofia da linguagem existe uma mediação – mesmo que tensa e problemática – com o modo de reflexão materialista” G B IV, p. 18.

intencionado e o falado e o escrito”⁸²⁹. Como nesta última relação reside o maior fator de percepção possível aos homens modernos desvirtuados do poder total de apreensão, a escrita constituiria o arcano dessa magia: “A escrita torna-se, assim, ao lado da língua, um arquivo de semelhanças não sensíveis, de correspondências não sensíveis”⁸³⁰. Antes um *medium* totalizante, na medida em que sua imediatidade era imanente à própria expressão, a linguagem *dos homens* constitui ainda um *medium* cuja imediatidade é mediada pelo suporte, embora não possa ser considerada como instrumentalizada de todo, pois nela ainda persiste o resíduo simbólico, através do qual só poderá se expressar – enquanto magia ou poesia – em determinado lugar especial: na própria linguagem escrita, aquela mesma que se identifica com a queda, pois, como expressa a mística judaica, mesmo nos detalhes do mal o divino aponta o caminho para a Redenção.

Para quem se detém nas notas e nos fragmentos de Benjamin observará que a sua preocupação é, evidentemente, a relação da linguagem com a obra de arte. Essas notas tornam claro que o seu interesse se baseava na relação dessa linguagem e da poesia, da obra de arte em geral, enquanto “criação” ou artefato humanos. Prova disso é que, nas anotações ao texto *Capacidade mimética*, referindo-se à “poesia atual”, ele confessa a desmágicação da linguagem na poesia de Brecht: “Linha de desenvolvimento da linguagem: o divórcio entre função mágica e profana do falar é liquidada em favor da última... Direção a uma linguagem carente de todos os elementos mágicos: Scheebart, Brecht”⁸³¹. É curioso que a relação mágica da obra de arte a partir da magia da linguagem e de sua permanência ou não-decadência perpassa todos os seus escritos “estéticos”, seja qual for sua “fase”. Não apenas os conceitos de símbolo e de alegoria como também os de tarefa, de *tempo de agora*, de narração e mesmo o de aura intrincam-se e giram em torno de aspectos distintivos sob os quais Benjamin compreende a linguagem. Sobre a aura, por exemplo, ele questiona em suas notas à *Doutrina das semelhanças*: “Os astros, com seu olhar a partir da distância, são o fenômeno originário da aura?”⁸³². Aí está a chave para entender as categorias fundamentais trabalhadas por Benjamin no campo da arte: correspondência, imediatidade, resíduo, atividade, pervivência ou

⁸²⁹ G. S. II, p. 208.

⁸³⁰ Idem, p. 213.

⁸³¹ G. S. II, p. 956.

⁸³² Idem, 958.

sobrevivência, enfim, todos lançando a hipótese de que a obra de arte, assim como a linguagem, está inserida numa história particular que a destoa da história dos homens, e que por isso é necessário compreendê-la como uma *vida* menos biológica do que propriamente histórica. Pois ela nasce a partir da concepção (*Empfängnis*) da linguagem, que tem a capacidade de criar algo novo a partir da existência de outras obras e de outros tempos.

Assim, linguagem e obra são estruturalmente equivalentes; atravessam o tempo, crescem a partir daquela semente única – originária com sua pré e pós-história – e se relacionam com seus contemporâneos na crítica, o que por um lado se evidencia na intenção para a qual cada uma delas se dirige e, por outro, na imersão da unidade da arte; por fim, elas não morrem mas pervivem para a posteridade, seja ela através da tradução, da crítica ou mesmo da história como um todo, até alcançarem um fim messiânico⁸³³.

⁸³³ AGAMBEN, Giorgio. *Op. Cit.* 2015, p. 44.

6 Considerações finais

“*melancolias, mercadorias espreitam-me*”⁸³⁴

Carlos Drummond de Andrade

O movimento da linguagem alcança sua dialética radical nos extremos da alegoria. Esse movimento que intentamos chamar de vida da linguagem contamina tudo aquilo que por ela se expressa, o que para Benjamin abarca não apenas “os homens” mas também “o geral”, as coisas; tudo que existe entre o céu e a terra é linguagem⁸³⁵. Neste sentido, o conceito de obra de arte benjaminiano não supõe, obviamente, apenas seu fundamento linguístico. Ele implica ao mesmo tempo aquela vida, aquele movimento que se realiza, por um lado, como renovação e crescimento constante, como a tarefa do tradutor nos aponta, e, por outro, como redimensionamento originário da sua pré e pós-história, na crítica, que “representa um momento, ainda que menor, na ‘pervivência’ das obras”, como lemos no *A tarefa do tradutor*⁸³⁶. Realizado por meio de correspondências entre extremos, essa vida interna da linguagem e da obra de arte permaneceu como problemática constante de Benjamin; além disso, sua filosofia da história “materialista” ainda se destacava pela mesma “estrutura” teórica da teoria da linguagem, assim como aconteceu no seu conceito de obra de arte técnica.

Pois, para o “segundo” Benjamin, as correspondências temporais agem como a obra de arte, comunicam-se umas com as outras ao longo da duração. Elas se orientam por sua pré e pós-história (como as línguas empíricas encontram-se com a língua pura). As correspondências recolhem a experiência alocada em um outro mundo, no qual a tradição e a experiência não estavam despedaçadas e minguadas pelo desencantamento do mundo produzido pela civilização. Reportar-se a um “de antes” não seria tarefa difícil, posto que a experiência antiga perdida se encontra ainda no nosso presente, na mesma medida em que a história é um complexo infinito de *citações* (correspondências) espaço-temporais sincronizadas.

⁸³⁴ ANDRADE, Carlos Drummond. *A flor e a náusea*. In: *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002. p. 118.

⁸³⁵ WOHLFARTH, Irving. *Op. cit.*, p. 92.

⁸³⁶ E. M. L., p. 111.

Ocorre que esta *vida anterior*, como diz o soneto de Baudelaire, está como que incrustada em alguma camada do tempo no qual vivemos (como o lado não comunicativo da linguagem), ou seja, dos termos correspondentes na atualidade o presente do aqui e agora predomina, mas tal como uma fotografia, na qual o instante captado já é um presente perdido sobre o tempo em que olhamos a foto. Por meio das correspondências dos extremos, e falando em termos proustianos⁸³⁷, existe um *tempo involuntário* carregado de experiência dessa vida anterior e que em determinados momentos aflora, desperta da camada bruta do tempo da modernidade. Benjamin chama tal fenômeno, em termos temporais, de *Jetztzeit*, o tempo de agora a partir do qual, escreve ele em suas “Teses”, o historiador é capaz de “fazer explodir o contínuo da história”. O agora moderno é corrompido por um agora fora do tempo, e que é capaz de se complementar/corresponder com outros tempos, como ele afirma na sua “Tese” XIV, quando fala justamente dessa citação histórica: “A Revolução Francesa compreendia-se como uma Roma retornada. Ela citava a antiga Roma exatamente como a moda cita um traje do passado”⁸³⁸.

Embora, por exemplo, Benjamin afirme que a memória involuntária de Proust só possa ser descarregada a partir da sincronização espacial ou sensível do corpo que cita um mesmo movimento ocorrido num tempo do passado apenas uma vez, o golpe que abre a testa da modernidade para dar vazão à antiguidade parece não ter limite enquanto citação. Pois a forma arcaica da história primeva aqui significada “é evocada em qualquer época”, mesmo porque “escrever a história significa, portanto, *citar* a história”, quando se realiza, portanto, aquelas correspondências entre extremos históricos⁸³⁹.

⁸³⁷ É já notável a presença de Proust no pensamento benjaminiano. O vislumbre daquele pelas catedrais góticas, como obra de arte, é similar à percepção de Benjamin sobre a capacidade de sobrevivência da mesma. Escreve Proust no seu *No caminho de Swann*: “... eu avançava pela igreja, quando nos dirigíamos aos nossos lugares, como por um vale visitado por fadas, onde o camponês se deslumbra ao ver num rochedo, numa árvore, num pântano, o sinal palpável de sua passagem sobrenatural, tudo isso fazia que ela fosse para mim algo inteiramente diverso do resto da cidade: um edifício que ocupava, por assim dizer, um espaço quadridimensional – a quarta dimensão sendo a do Tempo –, impelindo pelos séculos o seu batel que, de abóbada em abóbada, de capela em capela, parecia vencer e transpor não apenas alguns metros, mas épocas sucessivas de onde saía vitorioso; escondendo o rude e feroz século XI na espessura de suas paredes...” PROUST, Marcel. *No caminho de Swann*. Trad. Fernando Py. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004, p. 64. As imagens (justamente o tema de um ensaio de Benjamin sobre o autor francês) de Proust marcaram tanto nosso autor que são visíveis até mesmo nos seus diversos textos: “Como fadas que influenciam um vale inteiro sem nunca ter descido nele, reinavam em ruas inteiras sem nunca tê-las pisado”, escreve em *Infância em Berlim*. BENJAMIN, Walter. *Op. Cit.*

⁸³⁸ “Sobre o conceito de história”. In LÖWY, Michael. *Aviso de incêndio: uma leitura das Teses*. Trad.: Jeanne Marie Gagnebin São Paulo: Boitempo, 2005.

⁸³⁹ BENJAMIN, Walter. *Op. Cit.* p. 518.

Ao analisar os poemas de Baudelaire Benjamin afirma sobre a experiência das correspondências que “somente na esfera do culto ela é possível. Transpondo este espaço, ela se apresenta como ‘o belo’. Neste caso, o valor cultural aparece como um valor da arte⁸⁴⁰. No belo, o valor de culto da experiência das correspondências se torna um valor cultural da arte. Há aqui um entrelaçamento da estética e da filosofia da história. Com efeito, o conceito de belo exposto por Benjamin naquela análise se estrutura convencionalmente tal qual sua concepção de tempo histórico. Se eles — belo e história — estão entrelaçados com uma experiência que reporta às correspondências, então, a distância desses extremos é sua condição, até que eles se encontrem e se “desmagicizem”, isto é, quando a sensação de proximidade destrói a ideia de culto, eis papel da obra de arte na era da reprodutibilidade técnica.

Neste sentido, o exame da fotografia é um ponto de inflexão interessante no pensamento benjaminiano no que tange à experiência da distância e dos extremos, da atualidade e da conseqüente problemática da sobreposição/simultaneidade de tempos. No seu artigo *Pequena história da fotografia* (1931), Benjamin critica a “visão fetichista da arte”, que desconsidera qualquer intervenção de ordem técnica na produção, como se entre o artista e seu produto não devesse haver nenhuma mediação estranha ao corpo de um e ao material especializado do outro. Interessante notar que o uso da técnica não afastaria uma expressão mágica nessa arte: “A técnica mais exata pode conferir a seus produtos um valor mágico, como um quadro pintado nunca mais poderá fazê-lo para nós”⁸⁴¹. Ora, se o belo desse “segundo” Benjamin é “um apelo à união com aqueles que outrora o haviam admirado”⁸⁴², a fotografia não seria outra coisa senão a beleza capaz de ser alcançada pela técnica: uma união de extremos. O ponto de inflexão ocorre aqui: a obra de arte aurática, característica do belo, que garantiria o caráter hermético do campo da arte (como linguagem), acaba por ser invariavelmente rasgada pela reprodução técnica da fotografia.

Em 1931, no ensaio sobre a fotografia, Benjamin afirma que a aura é “a aparição única de algo distante, por mais próximo que possa estar”⁸⁴³. Ele a define

⁸⁴⁰ BENJAMIN, Walter. *Op. Cit.* p 132.

⁸⁴¹ BENJAMIN, Walter. *Pequena história da fotografia* In *Walter Benjamin: sociologia*. Trad.: Flávio Kothe. São Paulo: Ática, 1991, p 222.

⁸⁴² BENJAMIN, Walter. *Op. Cit.* p. 132.

⁸⁴³ Idem, p. 228.

novamente, em 1935, no seu *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, repetindo quase as mesmas palavras⁸⁴⁴. Por fim, no ensaio sobre Baudelaire (1938), ele explica que a aura corresponde “às imagens que, sediadas na *mémoire involontaire*, tendem a se agrupar em torno de um objeto de percepção”⁸⁴⁵. Essas imagens são aquelas de um mundo perdido, um mundo anterior. É neste sentido que o filósofo coloca de um lado a memória voluntária e a arte técnica e de outro a memória involuntária e a aura. Conseqüentemente, esta última carrega os conceitos vistos anteriormente: ela é tal qual as correspondências (e o *spleen* baudelairiano), a vida anterior, o belo, e, por fim, o *Jetztzeit*; é como se a aura fosse o que Benjamin chamava de lado não-comunicacional da linguagem, sua parte simbólica, seu resíduo de língua pura. Todos remontam a uma origem, um mundo próprio, seja privado ou coletivo, de rememoração. Trata-se de uma origem que não é propriamente anterior temporalmente, mas que abarca todos os tempos, que se correspondem como pré e pós-história.

Somente através da aura nosso tempo consegue olhar para o passado e ser correspondido, nele mesmo, como presente. Ela é, pois, o sintoma do aguçamento de uma percepção temporal que nos faz ver além de nós mesmos. Contudo, ela dá lugar a uma crise da recepção inaugurada pela arte técnica: se no belo aurático de uma obra percebemos e nos comunicamos com os mortos que a cultura carrega, olhares e tempos sincronizam-se, do aparelho da reprodução técnica, ao contrário, não recebemos nada. A obra aurática nos percebe por conta de sua aura, de modo que o inanimado, o inorgânico, toma vida, qual um fantasma. Mais do que isso, como a obra, tornamo-nos fantasmas, vamos em direção aos mortos. Essa é a verdadeira experiência temporal benjaminiana: da eternidade que cabe num olhar, num segundo. Portanto, é perceptível que a obra de arte técnica bloqueia o lado não comunicacional e redentor da linguagem.

Como se percebe, os temas e a construção teórica surgidas com a teoria da linguagem, já em 1916, perpassam o pensamento do “segundo” Benjamin. A tarefa do tradutor se assemelha em muito à do historiador. Benjamin conceitua o seu *sem-expressão* na forma histórica do *Jetztzeit*, o tempo-de-agora, a partir do qual o historiador interrompe a falsa continuidade histórica. O presente, o *Jetztzeit*, cita

⁸⁴⁴ BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad.: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 170.

⁸⁴⁵ BENJAMIN, Walter. *Op. Cit.* p. 137.

ou, melhor, corresponde-se com o passado por uma brecha temporal que acaba por interromper a ideia de um contínuo do tempo. A cognoscibilidade dessa correspondência entre extremos é, para Benjamin, o que torna a história dos oprimidos possível, pois ela é o exercício que interrompe a transmissão cultural “de um vencedor ao outro”, enfim, é somente neste momento dialético que o passado é “capturado”⁸⁴⁶, do mesmo modo que, na tradução, seria possível *apresentar* a língua pura. Assim, o choque do *Jetztzeit* desmente a falsa totalidade de uma história universal “homogênea e vazia”.

Ao contrário do que se poderia pensar, a citação-correspondência benjaminiana, ao referenciar um evento presente numa *imagem dialética*, “como imagem que lampeja justamente no instante de sua recognoscibilidade, para nunca mais ser vista”⁸⁴⁷, não significa uma empatia com o fenômeno passado, mas uma ruptura em que o presente se faz renovado por forças subterrâneas represadas através de séculos de dominação.

Nota-se, pois, que a verdade da história se dá por uma revelação de algo inoculado e reprimido ao longo dos séculos, a força dos oprimidos que foram e continuam subjugados. O mito vive da aparência de estar superado numa sociedade na qual a racionalidade e a intelectualidade dominam as visões de mundo. Oculto, ele reina absoluto e cabe ao método histórico-materialista (e também à religião, diria o jovem Benjamin) combatê-lo. E esta luta trava-se justamente com outra revelação, agora mais como desobstrução: a dos povos oprimidos. A Criação encontra-se com a Revolução como Revelação. Os extremos se tocam quando o fim único é a liberdade.

⁸⁴⁶ G S, I, p. 695; WALTER, Benjamin. *Op. cit.*, p. 62.

⁸⁴⁷ *Idem.*

7

Referências bibliográficas

ABEL, Lionel. **Metatheatre**: a new view of dramatic form. Hill and Wang: New York

ADORNO, Theodor. Die Idee der Naturgeschichte In **Gesammelte Schriften**. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1973.

_____. **Kierkegaard**: construção do estético. Alvaro Valls. São Paulo: UNESP, 2010

_____. e HORKHEIMER, Max. **Dialektik der Aufklärung**: philosophische Fragmente. Frankfurt am Main: Fischer, 2006

AGAMBEN, Giorgio. **Estado de exceção**. Traf. Iraci Poleti. São Paulo: Boitempo, 2004

_____. Língua e história: categorias linguísticas e categorias históricas no pensamento de Walter Benjamin. In **A potência do pensamento**: ensaios e conferências. Trad.: Antonio Guerreiro. Belo Horizonte: Autêntica, 2015

_____. **Homo sacer**. O soberano e a vida nua I. Trad. Henrique Burigo. Editora UFMG, 2010

_____. Walter Benjamin e o demoníaco In **A potência do pensamento**: ensaios e conferências. Trad.: Antônio Guerreiro. Belo Horizonte: Autêntica, 2015

ANDRADE, Carlos Drummond. **Poesia completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002

ARISTÓTELES. Poetics In **The complete works of Aristotle**. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1984, v. 2

BARTHES, Roland. **Elementos de semiologia**. Trad.: Izidoro Blikstein. São Paulo: Cutrix, 1971

BAUDELAIRE, Charles. **Oeuvres complètes**. Paris : Seuil, 1968.

_____. **Sobre a modernidade**: o pintor da vida moderna. Apres. e sel; Teixeira Coelho. Trad.: Suely Cassal. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

BENJAMIN, Walter. **Gesammelte Schriften**. Herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1972-1999

_____. **Werke und Nachlaß**. Kritische Gesamtausgabe. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008-

_____. **Gesammelte Briefe**. Herausgegeben von Christoph Gödde und Henri Lonitz. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995-2000

_____. e SCHOLEM, Gershom: **Briefwechsel**, 1933–1940. Herausgegeben von Gershom Scholem. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1980

_____. e ADORNO, T. W. **Correspondência** 1928-1940. São Paulo: Editora UNESP, 2012

_____. **Origem do drama trágico alemão**. Trad: João Barrento. Autêntica: Belo Horizonte, 2011

_____. **Origem do Drama Barroco Alemão**. Sérgio Paulo Rouanet (tradução, apresentação e notas). São Paulo: Brasiliense, 1984

_____. **Escritos sobre mito e linguagem**. Trad.: Susana Kampf Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Duas Cidades: Editora 34, 2011

_____. **Ensaio reunidos**: escritos sobre Goethe. Mônica Krausz Bornebusch, Irene Aron e Sidney Camargo (trads.); Marcus Vinicius Mazzari (supervisão e notas). São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2009

_____. **Magia e técnica, arte e política**. Ensaio sobre literatura e historia da cultura. Trad.: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994,

_____. Sobre o conceito de história. In LÖWY, Michael. **Aviso de incêndio**: uma leitura das Teses. Trad.: Jeanne Marie Gagnebin São Paulo: Boitempo, 2005

_____. Pequena história da fotografia In **Walter Benjamin**: sociologia. Trad.: Flávio Kothe. São Paulo: Ática, 1991

_____. O lugar social do escritor francês na atualidade In **Estética e sociologia da arte**. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2017,

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

_____. **Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo**. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista (trads.). São Paulo: Brasiliense, 1989

_____. **Rua de mão única**. São Paulo: Brasiliense, 1993.

_____. **O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão.** Márcio Seligmann-Silva (trad., pref. e notas). São Paulo: Iluminuras/EDUSP, 1999.

BENZ, Ernst. **The Mystical Sources of German Romantic Philosophy.** Trad.: Blair Reynold e Eunice Paul. Pensylvania: Pickwick, 1983

BLUMENBERG, Hans. **Work on Myth.** Cambridgde: The MIT Press, 1985.

_____. Imitação da natureza: contribuição à pré-história da ideia do homem criador. In: COSTA LIMA, L. (Org.) **Mímesis e a reflexão contemporânea.** Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

BOCK, Wolfgang. Walter Benjamin's criticism of language and literature In Goebel, Rolf (Ed.) **A companion to the works of Walter Benjamin.** New York: Camden House, 2009.

BOLZ, Norbert. Charisma und Souveränität In TAUBES, Jacob (Org.) **Religionstheorie und Politische Theologie.** Der Fürst dieser Welt. Carl Schmitt und die Folgen. München, Paderborn, 1985, V. 1

BRACKEN, Christopher. The Language of Things: Walter Benjamin's Primitive Thought In **Semiotica** 138- 1/4, 2002

BUCK-MORSS, Susan. **The origin of negative dialectics.** Walter Benjamin, Theodor Adorno and the Frankfurt Institut. The Free Press: New York, 1977

CHAVES, Ernani. 'O silêncio trágico': Walter Benjamin entre Franz Rosenzweig e Friedrich Nietzsche In **No limiar do moderno: estudos sobre Friedrich Nietzsche e Walter Benjamin.** Belém: Paka Tatu, 2003

CHOW, Rey. Walter Benjamin's Love Affair with Death In **New German Critique**, No. 48 (Autumn, 1989)

DE LA BARCA, Calderón. **A vida é sonho.** Trad.: Renata Pallottini. São Paulo: Hedra, 2007.

DELEUZE, Gilles. **Logique du sens.** Paris: Editions de Minuit, 1969

DE MAN, Paul. Conclusões "A tarefa do tradutor" de Walter Benjamin. Trad.: Teresa Louro Pérez. In **A resistência à teoria.** Lisboa & Rio de Janeiro, Edições 70, 1989.

DERRIDA, Jacques. Des Tours de Babel In GRAHAM, Joseph (Ed.) **Difference in translation.** Ithaca-London: Cornell University Press, 1985.

DETIENNE, Marcel. **The masters of truth in Archaic Greece**. Trad. Janet Lloyd. Cambridge, MIT Press 1996

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Devant le temps**. Histoire de l'art et anachronisme des images. Paris: Minuit, 2000

DÜTTMANN, Alexander Garcia. Von der Übersetzbarkeit In NIBBRIG, Christiaan. **Übersetzen: Walter Benjamin**. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2001.

ENGELHARDT, H. L'interpretation de la apparence chez Benjamin et Baudelaire. In **Benjamin et Paris**. Paris: Cerf, 1986.

EILAND, Howard e JENNINGS, Michael W. **Walter Benjamin: a critical life**. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Pres, 2014

ESCOUBAS, Éliane. Hölderlin et Walter Benjamin: L'abstraction lyrique In **Cahier L'Herne: Hölderlin**. Paris: Editions L'Herne, 1989

FALSO ARISTOTELES. **El hombre de gênio y la melancolia**. Problemata XXX. Trad.: Cristina Serna. Barcelona: Quaderns Crema, S., 1966.

FERRIS, David. Benjamin's Affinity: Goethe, Romanticism and the Pure Problem of Criticism. In HANSSSEN, Beatrice e BENJAMIN, Andrew (Ed) **Walter Benjamin and Romanticism**. New York: Continuum, 2007,

FERBER, Ilit. **Philosophy and melancholy: Benjamin's early reflections on theater and language**. Stanford: Stanford University Press, 2013

_____. **A Language of the Border: On Scholem's Theory of Lament** In *Journal of Jewish Thought & Philosophy* 21, 2013

FLUSSER, Vilém. **Juden sein: Essays, Briefe, Fiktionen**. Herausgegeben von Stefan Bollmann und Edith Flusser. Mit einem Nachwort von David Flusser. Mannheim: Bollman Verlag,

FOUCAULT, Michel. **Les mots et les choses**. Paris: Gallimard, 1966

FREUD, Sigmund. **Observações psicanalíticas sobre um caso de paranoia relatado em autobiografia: ("O caso Schreber") (1911-1913)**. Trad.: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010

_____. Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse und neue Folge. In **Studienausgabe**. Frankfurt: S. Fischer, 2000, V. I

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **História e Narração em Walter Benjamin**. São Paulo/Campinas: Perspectiva e Unicamp, 1994.

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

_____. Do conceito de mimesis no pensamento de Adorno e Benjamin In **Perspectivas**, São Paulo, 16, 1993

GASCHÉ, Rudolf. Saturnine Vision and the Question of Difference: Reflections on Walter Benjamin's Theory of Language In NÄGELE, Rainer (ed.) **Benjamin's Ground: New Readings of Walter Benjamin**. Detroit: Wayne State University Press, 1988

GEISENHANSLÜKE, Achim. **Trauer-Spiele**: Walter Benjamin und das europäische Barockdrama. Wilhelm Fink, Paderborn, 2016

GOETHE, J. W. Maximen und Reflexionen In **Goethes Sämtliche Werke**. (Hers.) Gunther Ipsen. Leipzig: Insel Verlag, XIII, 1925

_____. **As Afinidades Eletivas**. Trad. Erlon José Paschoal. São Paulo: Nova Alexandria, 2008

_____. **Doutrina das cores**. Trad: Marcos Gianotti. São Paulo: Nova Alexandria, 1993

_____. Zur Farbenlehre In **Goethes Sämtliche Werke**. (Hers.) Hans Gerhard Gräf. Leipzig: Insel Verlag, XVII, 1925

HAMANN, Johann Georg. Metacritica sobre o purismo da razão In Justo, José Miranda. (org.). **Ergon ou energia**: Filosofia da linguagem na Alemanha nos séculos XVIII e XIX. Lisboa: Apáginastantas, 1986.

_____. **Sokratische Denkwürdigkeiten**. Aesthetica in nuce. Mit einem Kommentar herausgegeben von Sven-Aage Jorgensen, Stuttgart: Philipp Reclam, 1968

HANSEN, João Adolfo. **Alegoria**: construção e interpretação da metáfora. São Paulo: Hedra. Campinas; Ed. Unicamp, 2006

HANSSEN, Beatrice. **Walter Benjamin's other history**: of Stones, Animals, Human Beings and Angels. Berkeley: University of California Press, 1998

_____. Language and mimesis in Walter Benjamin's work In **The Cambridge Companion to Walter Benjamin**. (Ed.) David S. Ferris. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2004

_____. 'Dichtermut' and 'Blödigkeit': Two Poems by Holderlin Interpreted by Walter Benjamin In HANSSEN, Beatrice e BENJAMIN, Andrew (Ed) **Walter Benjamin and Romanticism**. New York: Continuum, 2007

HEGEL, G. W. F. **Cursos de Estética**. Trad. Marco Aurélio Werle. São Paulo, Edusp, 2001, V. I

_____. Vorlesungen über die Ästhetik III In **Georg Wilhelm Friedrich: Werke**: in 20 Bänden. Frankfurt am Main: Suhrkamp, v. xv,

HENNIGFELD, Jochem. **Geschichte der Sprachphilosophie**: Antike und Mittelalter. Berlin: Walter de Gruyter, 1994

HEIDEGGER, Martin. **Nietzsche**. Trad.: Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Forense, 2014 (**Gesamtausgabe**. Frankfurt: Klostermann, 1996, Band 6.1 Erste Band)

_____. **Plato's Sophist**. Trad. Richard Rojcewicz e Andre Schuwer. Bloomington/ Indianapolis: Indiana University Press, 1997 (**Platon: Sophistes**. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1992, B.19)

HIRSH, Alfred. Die Aufgabe des Übersetzers In LINDNER, Burkhardt. **Benjamin-Handbuch**: Leben- Werk – Wirkung. Stuttgart- Weimar: Verlag J. B. Metzler, 2011.

HOBBS, T. **Leviatã**: ou matéria forma e poder de um Estado eclesiástico e civil. Trad.: João Paulo Monteiro e Maria Nizza da Silva. Martins Fontes: São Paulo, 2003

HODGE, Joana. Sobriety, Intoxication, Hyperbology: Benjamin and Heidegger Reading Hölderlin In BENJAMIN, Andrew e VARDOULAKIS, Dimitris. **Sparks will fly**: Benjamin and Heidegger. University of New York Press: New York, 2015

HÖLDERLIN, Friedrich. Die Bedeutung der Tragödien in **Hölderlins Werke, Empedokles, Aufsätze, Text**. Grosse Stuttgarter Ausgabe. Hg. von Friedrich Beissner. W. Kohlhammer Verlag: Stuttgart, 1961, V 4

_____. **Observações sobre Édipo/ Observações sobre Antígona**. Trad. Pedro Sússekind e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Zahar, 2008

HOLZ, Hans Heinz. Prismatisches Denken In **Über Walter Benjamin** ed. Theodor W. Adorno Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1968

HORN, Eva. **Trauer schreiben**: die Toten im Text der Goethezeit. München: Wilhelm Fink, 1998.

HÜHN, Helmut e URBICH, Jan. Einleitung: Benjamins *Wahlverwandtschaften*-Essay In HÜHN, Helmut, URBICH, Jan e STEINER, Uwe. **Benjamins Wahlverwandtschaften**: Zur Kritik einer programmatischen Interpretation. Suhrkamp: Frankfurt am Main, 2015

IDEL, Moshe. Abraham Aboulafia, Scholem et Benjamin In **L'Herne: Benjamin**. Paris: Editions de L'Herne, 2013

JACOBSON, Eric. **Metaphysics of the profane**: the political theology of Walter Benjamin and Gershom Scholem. New York: Columbia University Press, 2003.

KAISER, Gerhard R. Die 'rechtskräftige Aburteilung und Exekution des Friedrich Gundolf'. Polemik im *Wahlverwandtschaften*-Essay in HÜHN, Helmut, URBICH, Jan e STEINER, Uwe. **Benjamins Wahlverwandtschaften**: Zur Kritik einer programmatischen Interpretation. Suhrkamp: Frankfurt am Main, 2015

KANT, Immanuel. **Crítica da Razão Pura**. Trad.: Manuela Pinto dos Santos e Alexandre Fradique Morujão. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1994(**Kritik der reinen Vernunft**. Felix Meiner Verlag: Hamburg, 1998)

KANTOROWICZ, Ernst. **The King's two bodies**: a study in medieval political theology. Princeton: Princeton University Press, 1997

KAMPFF LAGES, Susana. **Walter Benjamin**: Tradução e Melancolia. São Paulo: EDUSP, 2002

KIERKEGAARD, Søren. **Kritik der Gegenwart**. Trad.: Theodor Haecker. Innsbruck: Brenner-Verlag, 1914

KIMMICH, Dorothee. Walter Benjamin und die Rückseite der Spule In **Lebendige Dinge in der Moderne**. Konstanz: Konstanz University Press, 2011

KRÄMER, Sybille. **Medium, Bote, Übertragung**. Kleine Metaphysik der Medialität. Suhrkamp: Frankfurt am Main, 2008

LACIS, Asja. **Revolutionär im Beruf**. Berichte über proletarisches Theater, über Meyerhold, Brecht, Benjamin und Piscator. Hg. von Hildegard Brenner, München 1971.

LACQUE-LABARTHE, Philippe. The caesura of the speculative In **Typography**: mimesis, philosophy, politics. Cambridge: Harvard University Press, 1989

LAVELLE, Patricia (Ed.). **Cahier L'Herne: Benjamin**. Paris: Editions de L'Herne, 2013.

_____. LAVELLE, Patricia. 'Nach der Vollendung'. Walter Benjamin e Heinrich Rickert In **Kriterion**. v. 130, 2014.

LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm. **Monadologie**. Französisch / Deutsch. Trad.: Hartmut Hecht. Stuttgart: Philipp Reclam, 1988

LÉVI-STRAUSS, Claude. História e etnologia In **Antropologia estrutural**. Trad.: Beatriz Perrone-Moisés São Paulo: Cosac & Naify, 2008

_____. A estrutura do mito In **Antropologia estrutural**. Trad.: Beatriz Perrone-Moisés São Paulo: Cosac & Naify, 2008,

_____. **O pensamento selvagem**. Trad.: Tânia Pellegrini. Campinas: Papyrus, 2012

LINDNER, Burkhardt. *Allegorie* In OPITZ, Michael e WIZISLA, Erdmut (org.) *Benjamins Begriffe*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2001

LOCKE, John. Dois tratados sobre o governo civil In WEFFORT, Francisco. (org.) **Os clássicos da política**. São Paulo: Ática, 2000

LUKÁCS, Georg. **História e consciência de classe**. Trad.: Rodnei Nascimento. São Paulo: Martins Fontes, 2003

MARAVALL, J. A. **La cultura del Barroco**. Análisis de una estructura histórica. barcelona: Editorial Ariel, 1975

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

MENKE, Bettine. **Das Trauerspiel-Buch**: der Soverän – das Trauerspiel – Konstellationen – Ruinen. Bielefeld: Trascript, 2010

MENNINGHAUS, Winfried. **Walter Benjamins Theorie der Sprachmagie**. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1980

_____. Science des seuils: la théorie du mythe chez Walter Benjamin In WISMANN, Heinz (org.) **Benjamin et Paris**. Cerf: Paris

MOSÈS, Stephane. **The angel of history**: Rosenzweig, Benjamin, Scholem. Trans.: Barbara Harshaw. California: Stanford University Press, 2009

_____. L'idée d'origine chez Walter Benjamin In WISMANN, Heinz (org.) **Walter Benjamin et Paris**. Paris: Cerf, 1986

NIETZSCHE, Friedrich. **O Nascimento da Tragédia**. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992 (Die Geburt der Tragödie In **Sämtliche Werke**: Kritische Studienausgabe. (Org.) Giorgio Colli e Mazzino Montinari. Berlin: De Gruyter, 1988. V. I)

PANOFSKY, Erwin, SAXL, Fritz e KLIBANSKY, Raymond. **Saturn und Melancholie**. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst. Trad. Christa Buschendorf. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2015

PASCAL, Blaise. **Pensamentos**. Trad.: Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2005

PENSKY, Max. **Melancholy Dialectics**. Walter Benjamin and the Play of Mourning. Amherst: The University of Massachusetts Press, 1993

PEZZELLA, Mario. **Image mythique et dialectique**: remarques sur le *Passagen-Werk* In *Benjamin et Paris*. Cerf: Paris, 1986

PLATÃO. **O banquete**. Edição bilíngue. Trad.: Carlos Aberto Nunes, 2001

_____. **A República**. Trad.: Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2012

_____. **Fedro**. Trad.: Carlos Aberto Nunes. Belém: Universidade Federal do Pará, 2007

_____. **Teeteo/ Crátilo**. Trad.: Carlos Aberto Nunes. Belém: Universidade Federal do Pará, 2001

PROUST, Marcel. **No caminho de Swann**. Trad. Fernando Py. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004

ROSCHER, W. H. (Hrg). Personifikation der Dinge In **Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie**. Leipzig: Druck und Verlag B. G. Teubner, 1902-1909, V. 3. T. 2

ROSENZWEIG, Franz. **The star of redemption**. Trasl.: Barbara E. Galli. Madison: University of Wisconsin Press, 2005

ROTTEN, Elisabeth. **Goethes Urphänomen und die platonische Idee**. Giessen: Verlag von Alfred Topelmann, 1913

RUDOLF, Kurt. **Gnosis: The Nature and History of Gnosticism**. Trans.: Robert McLachlan Wilson. San Francisco: Harper, 1987

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **Ler o livro do mundo**: Walter Benjamin: romantismo e crítica poética. São Paulo: Iluminuras: Fapesp, 1999

SHAKESPEARE, William. *As you like it* In **Complete works**. London: Oxford University Press, 1966

SCHMITT, Carl. **Politische theologie**: Vier Kapitel zur Lehre von der Souveränität. Duncker & Humblot, Berlin, 1979

_____. **Hamlet or Hecuba**: the irruption of time into play. Corvallis: Plutarch Press, 2006

_____. **O nomos da terra no direito das gentes do *jus publicum aeropaeum***. Trad.: Alexandre Franco de Sá, Bernardo Ferreira, José Maria

Arruda e Pedro Hermílio Villas Bôas Castelo Branco. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015

SCHNÄDELBACH, Herbert. **Philosophie in Deutschland 1831–1933**. Suhrkamp: Frankfurt am Main, 1983

SCHOLEM, Gershom. Der Name Gottes und die Sprachtheorie der Kabbala In **Judaica III: Studien zur jüdischen Mystik**. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1973

_____. **As grades correntes da mística judaica**. São Paulo: Perspectiva, 1995

_____. Zum Verstandnis der messianischen Idee im Judentum. Mit einer Nachbemerkung: Aus einem Brief an einen protestantischen Theologen In **Über einige Grundbegriffe des Judentums**. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1980

_____. **O Golem, Benjamin, Buber e outros justos: Judaica I**. Trad.: Ruth Joanna Sólon. São Paulo: Perspectiva, 1994

_____. **On Jews and Judaism in Crisis**. New York: Schocken Books, 1973

_____. **A cabala e seu simbolismo**. São Paulo: Perspectiva, 1978

_____. **Von der mytischen Gestalt der Gottheit**. Suhrkamp: Frankfurt am Main, 1962

SIMMEL, Georg. **Goethe**. Leipzig: Verlag von Klinkhardt & Biermann, 1913

_____. A ruína In SOUZA, Jessé e ÖELZE, Berthold (org.). **Simmel e a modernidade**. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 2014

STAROBINSKI, Jean. **A tinta da melancolia: Uma história cultural da tristeza**. Trad.: Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2016

STEINER, Uwe. **Walter Benjamin: an introduction to his work and thought**. Trans: Michael Winkler. Chicago: The University of Chicago Press, 2010

SZONDI, Peter. **Ensaio sobre o trágico**. Trad.: Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004

TIEDEMANN, Rolf. **Études sur la philosophie de Walter Benjamin**. Trad. : Rainer Rochlitz. Paris : Actes Sud, 1987

WARBURG, Aby. A profecia da Antiguidade pagã em textos e imagens no tempo de Lutero In **Histórias de fantasma para gente grande: escritos**,

esboços e conferências. Trad. Lenin Bicudo Bárbara. São Paulo: Companhia das Letras, 2015

VARELLA, Marcelo. **Direito Internacional Público**. São Paulo: Saraiva, 2012.

WARMINSKI, Andrejz. Hölderlin en France In **Cahier L'Herne**: Hölderlin. Paris: Editions L'Herne, 1989

WEBER, Samuel. **Benjamin's –Abilities**. Cambridge: Harvard University Press, 2008

_____. Taking exception to decision: Walter Benjamin and Carl Schmitt In **Diacritics**. Fall- Winter, 1992

WEIGEL, Sigrid. **Walter Benjamin**: Images, the Creaturely, and the Holy. Trad. Chadwick T. Smith. Stanford: Stanford University Press, 2013

_____. Scholem's Gedichte und seine Dichtungstheorie: Klage, Adressierung, Gabe und das Problem einer biblischen Sprache in unserer Zeit In **Gershom Scholem**: Literatur und Rhetorik. Ed. Stéphane Mosès e Sigrid Weigel. Köln: Böhlau Verlag, 2000

_____. The Art Work as Breach of a Beyond: On the Dialectic of a Divine and Human Order in Walter Benjamin's 'Goethe's Elective Affinities'. In HANSEN, Beatrice e BENJAMIN, Andrew (Ed) **Walter Benjamin and Romanticism**. New York: Continuum, 2007

WITTE, Bernd. **Walter Benjamin**. Mit selbstzeugnissen und Bilddokumenten dargestellt. Hamburg: Rowohlt, 1985

WOLFFLIN, Heinrich. **Renascença e Barroco**: estudo sobre a essência do estilo barroco e sua origem na Itália. Trad.: Mary Amazonas Leite de Barros e Antônio Steffen. São Paulo: Perspectiva, 2010

WOLIN, Richard. **Walter Benjamin**: an aesthetic of redemption. Berkeley: University of California Press, 1994

YATES, Frances Amelia. **The Rosicrucian enlightenment**. London: Routledge & Kegan Paul, 1972