

Daniel Nehmy de Almeida

**QUEDA E IMANÊNCIA: LINGUAGEM, ALEGORIA E HISTÓRIA EM
WALTER BENJAMIN**

Dissertação apresentada ao Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Filosofia

ORIENTADOR: Rodrigo de Paiva Duarte

ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: Estética e Filosofia da Arte

Belo Horizonte
Universidade Federal de Minas Gerais
2005

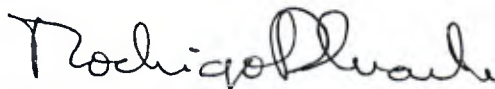
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
Curso de Pós-Graduação em Filosofia (Mestrado e Doutorado)

**Ata da Defesa de Dissertação de
DANIEL NEHMY DE ALMEIDA
Nº de Matrícula: 2002224026**

Aos quatro (04) dias do mês de março de dois mil e cinco (2005), reuniu-se na Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais a Comissão Examinadora, indicada pelo Colegiado do Curso em 10/12/2004, para julgar, em exame final, a Dissertação "**QUEDA E IMANÊNCIA: LINGUAGEM, ALEGORIA E HISTÓRIA EM WALTER BENJAMIN**", requisito final para a obtenção do Grau de Mestre em Filosofia, Área de Concentração: Filosofia – Linha de Pesquisa: Estética e Filosofia da Arte. Abrindo a sessão, o Presidente da Comissão, Prof. Rodrigo Antonio de Paiva Duarte, após dar a conhecer aos presentes o teor das Normas Regulamentares do Trabalho Final, passou a palavra ao Mestrando DANIEL NEHMY DE ALMEIDA, para apresentação de sua Dissertação. Seguiu-se a arguição pelos examinadores, com a respectiva defesa do candidato. Logo após, a Comissão se reuniu, sem a presença do Mestrando e do público, para julgamento e expedição do resultado final. Foram atribuídas as seguintes notas:

- Prof. Dr. Rodrigo Antonio de Paiva Duarte (orientador)/UFMG.....100 (sem)
- Profa. Dra. Imaculada Maria Guimarães Kangussu/UFOP.....100 (sem)
- Prof. Dr. Georg Otte/UFMG.....100 (sem)
Pelas notas atribuídas o candidato foi considerado aprovado com a seguinte média:
.....100.....(sem.....).

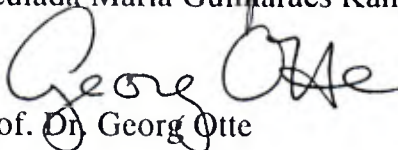
O resultado final foi comunicado publicamente à candidata pelo Presidente da Comissão. Nada mais havendo a tratar, o Presidente encerrou a reunião e lavrou a presente ATA, que será assinada por todos os membros participantes da Comissão Examinadora. Belo Horizonte, 04 de março de 2005.



Prof. Dr. Rodrigo Antonio de Paiva Duarte
(orientador)



Profa. Dra. Imaculada Maria Guimarães Kangussu



Prof. Dr. Georg Otte

Observação: Este documento não terá validade sem a assinatura e carimbo do Coordenador.



Prof. Dr. Paulo Roberto Margutti Pinto
Coordenador do Programa de Pós-Graduação
em Filosofia (Mestrado e Doutorado)
FAFICH/UFMG

À memória de Eliana Nehmy

AGRADECIMENTOS:

Meu especial agradecimento ao Professor Rodrigo Duarte, que além da orientação instrutiva e perspicaz, me acompanhou neste período, às vezes turbulento, com gentileza, respeito, amizade e tolerância. Agradeço também ao Professor Georg Otte que despertou em mim a admiração pelos ensaios de Walter Benjamin e cujos seminários sobre Benjamin tive a oportunidade de frequentar na Faculdade de Letras da UFMG. À professora Imaculada Kangussu que gentilmente leu a primeira versão deste trabalho e me fez algumas sugestões que contribuíram para a elaboração do texto definitivo. Agradeço ainda à minha irmã Ananda, por conferir a formatação do mesmo e aos amigos Jean Américo, Marcelo Cândido, Bernardo Amorim, Rosângela Gontijo, Jenny Discini e Frederico Rocha. Por fim agradeço ao meu pai Charles Veiga e ao apoio financeiro do CNPq, sem o qual este trabalho não teria sido possível.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO:	07
CAPÍTULO 1:	
A CONCEPÇÃO ESTÉTICA DO CONHECIMENTO	
1.1. Considerações preliminares:	15
1.2. O modelo teológico da linguagem	18
1.3. Goethe e o romantismo de Jena	26
1.4. A concepção estética do conhecimento	36
1.5. O modelo teológico-político da história	57
CAPÍTULO 2:	
LINGUAGEM E HISTÓRIA	
2.1. Considerações preliminares:	66
2.2. A concepção barroca de história	71
2.3. Alegoria, imanência e história	
2.3.1. Alegoria e Imanência	80
2.3.2. Alegoria e História	90
CAPÍTULO 3:	
A CRÍTICA AO CONTINUUM HISTÓRICO	
3.1. A teologia e o marxismo em Walter Benjamin	103
3.2. A história na ‘contramão’ de Hegel	115
3.3. Tempo e <i>Jetztzeit</i>	125
CONCLUSÃO:	138
BIBLIOGRAFIA:	149

“Pelo muro de pedra, vês o céu de
estrelas, a Via Láctea, Saturno;
vermelho. (...) Tu sobre degraus
em ruínas: árvore, estrela, pedra!”
(Trakl)

“Nasci sobre o signo de Saturno
— o astro de revolução mais lenta,
o planeta dos desvios e das
dilações ” (Walter Benjamin)

INTRODUÇÃO:

Em seu livro *Siete Ensaíos sobre Walter Benjamin*, a escritora e ensaísta Beatriz Sarlo afirma que as leituras de Benjamin podem ser compreendidas em duas grandes correntes: os “comentaristas” e os “partidários”. Os “comentaristas” seriam aqueles que fazem uma leitura estritamente filológica e canônica de Walter Benjamin. Em vez de parafraseá-lo à exaustão, tais autores se dedicam a uma interpretação mais crítica dos textos, aproximando-o da tradição e reconhecendo as relações dele com a estética e a filosofia. Os “partidários”, ao contrário, querem mostrá-lo como um filósofo de vanguarda, vinculando-o muitas vezes aos estudos culturais e privilegiando um Benjamin sempre pronto a um diálogo com o presente. Os “partidários” afirmam que Walter Benjamin é um filósofo da atualidade capaz de pensar os temas da “Pós-modernidade”, constantemente servindo de suporte teórico na análise de várias questões das ciências humanas. Interpretá-lo, seguindo a via hermenêutica destes autores, significa encontrar em seu pensamento aqueles aspectos que dizem respeito à contemporaneidade.¹

Beatriz Sarlo lembra em seu livro a necessidade de se estabelecer entre estas duas correntes certas distinções e matizes na medida em que se pode afirmar que a leitura filológica é mais expositiva, crítica e atenta às minúcias do texto benjaminiano, por isso sendo talvez mais interessante, e a leitura hermenêutica “partidária” é mais rememorativa, pois recorre bastante à citação salteadora dos fragmentos de Benjamin, tentando reinscrevê-lo no pensamento atual contemporâneo, porém, muitas vezes, produzindo sérias distorções como, por exemplo, uma espécie de erosão teórica que consome a originalidade

¹ SARLO, 2000. Pp.71/76.

benjaminiana até os limites da banalização. Diversamente destas duas correntes de interpretação, Sarlo afirma que Benjamin é o filósofo do *descontinuum*: “a descontinuidade do método científico” é o princípio epistemológico característico do pensamento de Benjamin.² Nenhuma rede ou método é capaz de capturar o caráter verdadeiramente crítico e a atualidade hermenêutica de Walter Benjamin. A complexidade da concepção de história de Benjamin, segundo a autora, escapa a continuum pseudo-lógico das deduções esquematizantes e se mostra livre a toda categorização estética em um movimento de sentido que nunca é capaz de ser totalizável.

O objeto do primeiro capítulo segue a interpretação de Stéphane Mosès que estabelece uma divisão dos escritos de Walter Benjamin em fases ou modelos epistemológicos de compreensão da história. A partir da leitura de Mosès, redigi o capítulo I deste trabalho. A leitura de Mosès foi muito importante neste estudo porque em sua tese o autor oferece uma análise concisa das categorias estéticas de Benjamin como categorias filosóficas essenciais para a compreensão da dinâmica histórica. No entanto, Mosès confessa abertamente que o seu estudo a primeira vista parece ser “a procura da origem de uma origem”. A gênese da idéia de origem na obra de Walter Benjamin apresenta duas vertentes: em primeiro lugar, a Bíblia (e subentendida a mística judaica). Através de uma apropriação heurística do Gênesis, Benjamin visa situar a idéia de origem no interior de uma problemática metafísica da linguagem, que procurei analisar segundo as críticas de Agamben e Mosès. Em segundo lugar, a influência do pensamento morfológico de Goethe e, mais especificamente, do termo “fenômeno de origem”, que apresentei em um dos capítulos uma análise a partir da leitura de “A teoria do primeiro romantismo e Goethe”, da tese de doutoramento de Benjamin *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*,

² BENJAMIN, Walter. 1984. p.55.

seguindo a crítica de Rainer Rochlitz em *O desencantamento da arte*. No breve excurso que fiz sobre o ensaio “Sobre a linguagem em geral e a linguagem do homem”, escrito em 1916, tentei apresentar uma análise das teses de Benjamin sobre a primeira fase da história humana como sendo marcada pela queda na arbitrariedade do signo lingüístico. Neste ensaio, Walter Benjamin desenvolve as suas teses completamente orientadas pelo horizonte da teologia. Na Segunda fase dos escritos de juventude de Walter Benjamin, que segue uma versão judaica da história humana desde a Queda até a Redenção onde há uma estabilização dos diversos níveis da linguagem. A teologia continua sendo o horizonte da reflexão benjaminiana, mas nessa segunda fase, que podemos encontrá-la em “A tarefa do tradutor”, o paradigma estético do conhecimento começa a transparecer e a competir com as categorias teológicas. O modelo estético do conhecimento delinea-se com mais precisão entre maio de 1924 e abril de 1925 nas poucas linhas do “Prefácio” epistemológico de *A origem do drama barroco alemão*. Mosès afirma que é aqui neste estágio do pensamento de juventude que, pela primeira vez, Benjamin questiona os alicerces do Historicismo. Na introdução do *Trauerspielbuch*, a crítica que o autor propõe aos postulados historicistas é importante porque significa uma ruptura com encadeamento linear de eventos do passado até o presente. O passado não é compreendido apenas como um dado empírico ou sustentado pelo princípio da empatia, e o presente torna-se a única instância mediadora capaz de uma correta interpretação dos fenômenos históricos. É em meados da década de 20 que a reflexão sobre as categorias teológicas vai adquirindo uma perspectiva mais voltada para o campo estético e a dimensão teológica aos poucos perde o seu papel predominante. Mosès argumenta que o componente teológico de juventude é mais evidente na primeira versão da introdução de *A origem do drama barroco alemão*, porém foi sendo encoberto por uma concepção estética do conhecimento. No paradigma histórico de 1925, a

história é compreendida como composta de fraturas e rupturas que sustentam a tese de uma descontinuidade metodológica de apreensão dos fenômenos.

Ao contrário do neokantismo de Cohen da década de 20, que privilegia a consciência transcendental e a lógica procurei mostrar que Benjamin compreendia o “método científico” como algo que diz respeito a uma concepção estética do conhecimento enfatizando a tensão entre o empírico e o transcendental. O método de Benjamin pôde então ser compreendido como uma apresentação (*Darstellung*) de idéias que transformam completamente as citações colecionadas habilmente para construir algo efetivamente novo. Por outro lado, em si mesmas, as citações são a manifestação fenomenológica de uma empiricidade que é trazida ao *logos* por um método capaz de expressar a lógica interna de um fenômeno lingüístico e histórico. Sendo assim, o pensamento não tem outra função senão expressar as contradições internas que constituem o âmago da atividade filosófica, nascidas da dificuldade de conciliar o empírico e o transcendental. No século XIX, o positivismo insiste sempre em afirmar uma mera duplicação do mundo dado, aprisionado ao enfeitiçamento dos fatos, apresentando uma compreensão esquematizante demais da realidade. Ao contrário do positivismo, Walter Benjamin introduz uma tese contrária ao criticar a noção de verdade como a apreensão de uma totalidade histórica absoluta. Essa tese é encontrada, por exemplo, em 1918, no ensaio “Sobre o programa da filosofia vindoura” que em suas linhas gerais é uma crítica à Escola de Marburg e, especialmente, uma refutação da epistemologia pura do neokantiano Hermann Cohen. Seguindo essa perspectiva, procurei apresentar uma breve exposição da discussão teórica entre Benjamin e o neokantismo de Cohen. Acredito se tratar de um dos pontos mais consistentes dos escritos de juventude de Walter Benjamin porque significa uma ruptura radical com uma lógica obtusa que encobre o particular na teia do geral, limitando-se a afirmar as categorias puras

do entendimento em detrimento da empiria. Além disso, dentre os tópicos que se destacam no “Prefácio” epistemológico, podemos salientar uma teoria platônica das idéias, que nos aventuramos a examinar apenas em alguns de seus aspectos mais transparentes. A teoria benjaminiana das idéias exposta na tese de *Habilitation* de 1925 não segue rigorosamente a teoria platônica das idéias em toda a sua complexidade metafísica. Trata-se muito mais de uma apropriação teórica do que propriamente de uma interpretação fiel ao pensamento de Platão. Mosès argumenta que Benjamin retém apenas do sistema platônico a equivalência entre Ser, Verdade e a multiplicidade. Porém, ao contrário do filósofo grego, Benjamin afirma a realidade concreta em detrimento de uma metafísica de um ser puro, destituído de traços empíricos.

Stéphane Mosès afirma que a alegoria é uma categoria estética essencial da teoria arte em Benjamin e enquanto um fenômeno singular se encarnou sucessivamente em diversas épocas, por exemplo, na literatura da Antigüidade, no cristianismo da Idade Média, no barroco do século XVII e nas *Flores do Mal* de Baudelaire. A teoria da alegoria de Benjamin rompe com a razão iluminista e se contrapõe à plenitude e a eternidade que o símbolo encarnou durante o romantismo e o classicismo no século XVIII. Em sua tese, Jeanne Marie Gagnebin nos mostra que a doutrina benjaminiana da alegoria pode ser compreendida segundo dois parâmetros fundamentais: em primeiro lugar, segundo a perspectiva de uma historicidade que rompe com os postulados essenciais do historicismo. Em segundo lugar, compreendendo essa categoria estética do século XVIII como uma categoria lingüística marcada pela arbitrariedade e convenção do signo alegórico. Se o símbolo significa a presença de um referente último, se o símbolo afirma a transcendência, como é o caso, por exemplo, da cruz cristã, a figuração alegórica demonstra a imanência da história nas representações barrocas do *Cristo morto* de Holbein. No segundo capítulo,

defendo a tese que a teoria da alegoria de *A origem do drama barroco alemão* se sustenta na distinção inaugurada pelas discussões estéticas do século XVIII sobre a contraposição entre a alegoria e o símbolo e pode ser compreendida como uma fusão metafísica entre as categorias estéticas e as categorias históricas que Walter Benjamin justapõe em sua montagem literária, demonstrando, como afirma Giorgio Agamben, em seu artigo *Langue et Histoire*, a convergência existente na obra entre a teoria da linguagem e a filosofia da história. Em segundo lugar, analisei o barroco de um ponto de vista histórico, com o objetivo de mostrar que a teoria da alegoria representa uma reabilitação de uma temporalidade barroca constituída de fragmentos heterogêneos que somente podem ser compreendidos através de uma re-configuração ideal, descontínua e não sistemática da história. A teoria benjaminiana da alegoria ocupa um lugar central na filosofia da linguagem de Walter Benjamin. Por isso, acreditei ser necessário neste estudo retomar anteriormente alguns aspectos da filosofia da linguagem do ensaio “Sobre a linguagem em geral e a linguagem do homem”, pois a teoria da alegoria re-envia à queda na linguagem essencialmente comunicativa e a teoria das línguas após Babel. Neste ponto do trabalho, dediquei uma atenção maior ao capítulo 2 “Alegoria e drama barroco” do *Trauerspielbuch*.

O terceiro capítulo segue a análise marxista e judaica de Michael Löwy das *Teses* sobre o conceito de história em *Advertissement d'Incendie*. O enfoque do capítulo é, sobretudo, uma leitura expositiva da crítica ao *continuum* histórico apresentado em 1940. Procuro enfatizar o conflito entre as categorias teológicas e a concepção materialista da história existente na obra e discutida amplamente pela recepção crítica do autor. Nas *Teses*, Walter Benjamin constrói uma ponte heurística entre o messianismo judaico e o materialismo histórico estabelecendo uma mediação dialética entre as categorias judaicas e as categorias históricas. Na análise deste capítulo, compreendi que as *Teses* nascem da

necessidade que Walter Benjamin sentiu de estabelecer uma distinção mais nítida entre a historiografia materialista e o positivismo historicista, além de demonstrar uma crítica consistente ao evolucionismo social-democrata e ao marxismo vulgar da ex-URSS. De certa maneira, o materialismo histórico, é o conteúdo metodológico da concepção de história defendida nas *Teses* e a teologia é o conteúdo imanente de uma verdade que somente seria possível caso as forças políticas lutassem por uma emancipação face às forças totalitárias do fascismo e Nazismo. Para Löwy, as *Teses* são uma espécie de “aviso de incêndio” em relação às catástrofes que ocorreram como Auschwitz e Hiroshima. Michael Löwy ressalta que a teologia de maneira alguma é uma construção auxiliar, mas é uma visão teórica tão necessária à compreensão das estruturas históricas, quanto o marxismo permanece sempre importante para a reflexão sobre a política no presente. O capítulo é uma análise das *Teses* do ponto de vista da tensão existente ao longo da obra de Walter Benjamin entre a teologia e o marxismo. Sabemos, no entanto, que a associação entre a teologia e o marxismo continua sendo sempre um paradoxo, uma das antinomias centrais do pensamento moderno e o alvo da recepção crítica deste autor. Segui a interpretação de Löwy porque em suas análises o autor consegue demonstrar um conhecimento bastante aprofundado de diversos textos de Benjamin manifestando o desejo de compreender o conflito interno entre a teologia e o marxismo existente na obra. A tese de Löwy é importante porque nela o crítico consegue mostrar que o objetivo de Walter Benjamin era de pleitear por uma concepção de história como um processo aberto. Em *Advertissement d’Incendie*, Löwy afirma que a proposta heurística de uma reformulação teórica do marxismo empreendida por Benjamin em 1940 tinha como objetivo central encontrar novos elementos no marxismo que contribuíssem para uma reflexão sobre o contexto histórico da Segunda Guerra Mundial. Essa abertura da história tal como foi

proposta em 1940 pode ser compreendida segundo dois pontos de vista: em primeiro lugar, uma versão não linear da história significa, no plano de uma teoria do conhecimento, um horizonte novo e mais amplo de interpretação da história: a procura de uma racionalidade dialética que quebra os elos de uma falsa linearidade iluminista na análise dos fenômenos sociais. Em certa medida, isso constitui uma recusa radical das engrenagens de “previsão científica” de caráter positivista, abrindo um caminho fértil em novas chaves de compreensão da história. Em segundo lugar, coloca em xeque as limitações dos métodos de conhecimento das ciências humanas e da própria ação política das forças que se configuraram durante a Segunda Guerra Mundial. Em terceiro lugar, o materialismo histórico de Benjamin implica uma compreensão da política como uma atividade social emancipatória, condicionada pelas estruturas sociais e econômicas, mas sempre capaz de ultrapassá-las na medida em que coloca o novo. Trata-se de uma visão que privilegia as cesuras, as rupturas, as fraturas na dinâmica histórica e uma ênfase na liberdade estética e a autonomia do sujeito em vez de colocar a práxis política em função de estruturas sociais corrompidas ou como o resultado de “leis científicas” da economia e a sociedade.

Capítulo 1: A CONCEPÇÃO ESTÉTICA DO CONHECIMENTO

1.1. Considerações preliminares:

Em *L'ange de l'Histoire*, Stéphane Mosès apóia as suas reflexões sobre Walter Benjamin em uma interpretação amparada por uma concepção de modelos de filosofia da história. O comentador defende a tese que a reflexão histórica é o traço determinante do pensamento do filósofo judeu-alemão e mostra em que medida a divisão em modelos epistemológicos da história contribui a uma interpretação mais abrangente e preocupada em compreender a coerência interna de uma visão não-linear da história, a partir da aproximação entre os escritos de juventude de Benjamin e o período de maturidade. A posição de Mosès caminha no sentido contrário ao dos intérpretes que dividem o pensamento de Benjamin em duas fases, sendo a primeira de juventude marcada por questões teológicas e a Segunda, de maturidade, por uma abertura hermenêutica em direção ao marxismo.³

Por outro lado, em uma perspectiva mais voltada a uma análise da dimensão estética e literária do pensamento de Walter Benjamin, Jeanne-Marie Gagnebin, em *História e Narração em Walter Benjamin*, critica a falta de “iluminação profana”, imanente, que a ênfase de Mósès atribui aos motivos judaicos e o esquecimento da Modernidade como uma categoria central dos escritos de Benjamin.⁴ Gagnebin afirma o “caráter destrutivo” do pensamento de Benjamin e revela algumas dissonâncias relevantes nas teses defendidas por Mosès. A autora explica que existem três modelos epistemológicos subjacentes no paradigma estético do conhecimento: a teoria do *Urphänomen* em Goethe, a teologia

³ A esse respeito confira MOSÈS, Stéphane. 1992. pp. 95/181.

⁴ A esse respeito confira GAGNEBIN, Jeanne-Marie, 1994.pp. 9/35.

judaica do Exílio e da Salvação e a doutrina das Idéias de Platão. Estas três maneiras de pensar a verdade que se sobrepõe no “Prefácio” epistemológico, conforme afirma Gagnebin, representam a heterogeneidade da estética de Walter Benjamin e são os rastros de um empreendimento surpreendente de ler no livro do mundo o nome, a idéia e a origem como manifestações de uma epistemologia das relações entre natureza, linguagem e história.⁵ As categorias desenvolvidas por Benjamin não podem ser compreendidas em uma única dimensão, como pretende Mosès em sua análise de “a gênese da idéia de origem”.⁶ Stéphane Mosès, infelizmente, coloca a “origem” (*Ursprung*) como a categoria principal da reflexão benjaminiana da história, em detrimento de outros conceitos, como, por exemplo, as categorias de mônada e constelação. Como demonstra astuciosamente Gagnebin, não se trata apenas de uma retomada da “origem como começo”, como se pudéssemos sobrepor as categorias estéticas em camadas topográficas judaicas:

Há certamente um laço essencial entre língua e história, mas ele não pode ser explicitado de maneira linear como o interpreta, por exemplo, Stéphane Mosès, que lê os dois ensaios de 1916 e de 1921 como um modelo de filosofia da história, uma espécie de história teológica da linguagem. [...] Segundo Mosès, uma variante de ‘uma das constantes do pensamento de Benjamin: este sempre concebeu a utopia como uma reatualização do originário’. Mosès reforça esta afirmação pelo comentário [...] da relação entre o passado e o futuro libertados, uma dinâmica que só acharia seu termo com a identidade reencontrada entre origem e fim da história.⁷

Ao contrário de Mosès, Gagnebin afirma que a filosofia de Benjamin é um movimento dialético de “destruição” crítica dos conceitos e de “restituição” histórica do significado original das Idéias, a partir de uma reflexão centrada na Modernidade. Se a leitura de Gagnebin é fértil porque coloca em questão a dimensão literária da estética de

⁵ GAGNEBIN, 1994.p.16.

⁶ A esse respeito confira MOSÈS, 1989. pp. 809 e ss.

⁷ GAGNEBIN, 1994.p. 21.

Walter Benjamin, as teses de Mosès, por outro lado, são extremamente importantes, porque ajudam a esclarecer vários aspectos do sibilino, teoricamente caudaloso e profundamente hermético “Prefácio” epistemológico de *Origem do drama barroco alemão*. Mosès contribui para uma compreensão melhor do texto porque apresenta uma análise minuciosa dos escritos de juventude sobre a linguagem, a partir de uma interpretação da categoria epistemológica de *Ursprung* e do exame de uma teoria platônica das idéias, que são questões tratadas por Benjamin no “Prefácio”, além de demonstrar que a visão materialista da história das *Teses* de 1940 ainda é fortemente perpassada pelas categorias judaicas. Neste capítulo, pretendo apresentar uma leitura de alguns aspectos do arcabouço teórico dos escritos de Walter Benjamin, no campo filosófico dos “prolegômenos” de uma teoria estética do conhecimento, a partir de uma leitura comentada do contexto histórico dos escritos de juventude à *Origem do drama barroco alemão*, remetendo-me ao modelo teológico-político das *Teses* e orientando-me pela tese de um modelo estético do conhecimento, proposta por Mosès em *L’ange de l’Histoire*.

Em *L’ange de l’Histoire*, Mòses propõe uma interpretação de Walter Benjamin sustentada por três paradigmas que se mesclam em um fluxo dinâmico de unidades semânticas convergentes: em primeiro lugar, o paradigma teológico da história que se encontra nos escritos “Sobre a linguagem em geral e a linguagem do homem” e “A tarefa do tradutor”. Em segundo lugar, o modelo estético do conhecimento que começa a se delinear em *O conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão* e em “A tarefa do tradutor” e adquire uma forma definitiva a partir de 1925 em *Origem do Drama Barroco Alemão*. E, posteriormente, nas *Teses sobre o conceito de história*, que foram redigidas em 1940, Benjamin desenvolve o arcabouço teórico de um paradigma histórico mais voltado ao aspecto político, embora bastante influenciado pelas categorias epistemológicas do Prefácio

da tese de *Habilitation*, mostrando uma real preocupação em compreender os fenômenos históricos de sua época. Em seguida, procuraremos esclarecer alguns aspectos de cada uma das fases do pensamento de Walter Benjamin.

1.2. O modelo teológico da linguagem

“Uma insinuação ao silêncio”. (Mallarmé)

O modelo teológico da história é encontrado no ensaio de juventude “Sobre a linguagem em geral e a linguagem do homem”, escrito em 1916, e em “A tarefa do tradutor”, que consiste em um prefácio teórico, escrito em 1923, para uma tradução realizada por Benjamin dos *Tableaux Parisiens* de Baudelaire. O ensaio de 1916 “Sobre a linguagem...” coloca em cena uma visão da história que se sustenta por meio de uma complexa teoria da linguagem. A história humana é concebida através de uma interpretação do Gênesis, profundamente influenciada pelo romantismo e a mística judaica, como fruto do pecado original e da perda da linguagem adâmica. A queda na arbitrariedade dos signos, nos diversos idiomas comunicativos, é compreendida como um fenômeno que se desenvolve sob o horizonte da teologia. Esta concepção da história teológica é, segundo Mosès, o correlato de diferentes estados de relação com a linguagem.⁸ Neste ensaio, a concepção de linguagem proposta por Benjamin possui dois eixos essenciais: no nível da natureza, a linguagem das coisas, e, no plano do espírito, a linguagem dos homens. Pelo seu teor epistemológico, a linguagem humana é definida como uma “linguagem do

⁸ A esse respeito confira MOSES, Stéphane. 1992.p.103.

conhecimento e do nome”.⁹ A linguagem das coisas, por outro lado, é compreendida como uma linguagem mágica por se tratar de uma linguagem muda, imediata, sem expressão (*Ausdrucklos*) e, especialmente, porque não é uma linguagem designadora tal como aquela dos meios de comunicação. Tais eixos são pólos que gravitam em torno da mesma origem (*Ursprung*): a linguagem nomeadora e divina.

Ao referir-se ao Gênesis, Benjamin não pretende, ingenuamente, investigar as “origens” da linguagem tal como foi proposto por Rousseau no Iluminismo. O texto bíblico serve como um modelo teórico – provavelmente o modelo mais apropriado – a partir do qual é possível descobrir a essência metafísica da linguagem. Benjamin ao considerar a linguagem com base no Gênesis não pretende examinar a gênese do texto sagrado ou colocar a Bíblia como uma verdade revelada, mas investigar a linguagem em uma perspectiva metafísica. A Bíblia é pressuposta como sendo uma “realidade última”, como o reconhecimento de uma totalidade histórica que, para a Modernidade, é “inexplicável e mística”.¹⁰ Em *L’ange de l’Histoire*, Stéphane Mosès esclarece melhor o que argumentei acima ao afirmar que o recurso ao modelo teológico pode ser compreendido da seguinte maneira:

O que interessa Benjamin na visão bíblica da história não é a questão da relação a Deus e à Lei, mas o fato que ela propõe um modelo metafísico do conhecimento fundado sobre a função primordial da linguagem. O paradigma teológico segundo Benjamin não descreve então uma história providencial cujo desenvolvimento seria inspirado pela sabedoria divina, mas se estende sobretudo a colocar em cena, em escalas de absoluto, uma história do homem como ser cognocente.¹¹

⁹ A tradução do ensaio “Sobre a Linguagem em Geral e a Linguagem do Homem” utilizada é de Susana Kampff Lages que se encontra em sua tese de doutoramento *Melancolia e Tradução: Walter Benjamin e a “Tarefa do Tradutor”*. Nas citações utilizarei a data da tese de doutorado da tradutora como referência. A esse respeito conferir BENJAMIN, Walter, 1996. p. 278.

¹⁰ BENJAMIN, Walter, 1996. p.273.

¹¹ MOSÈS, 1992. p.102.

No ensaio de 1916, Benjamin critica negativamente a teoria convencionalista e burguesa da linguagem introduzida no Iluminismo na medida em que tal concepção privilegia o signo em detrimento do nome. Para Benjamin, o nome é o fundamento da dinâmica dialética entre a linguagem dos homens e a linguagem das coisas. Se com a queda há uma fratura da linguagem, é somente na dimensão do nome que é possível a reconciliação entre homem e natureza. Neste ensaio há também vestígios de uma crítica à teoria mística da linguagem que define a palavra como se fosse a essência da coisa. A correspondência entre a coisa-em-si e a palavra humana significa a perda da dimensão originária e criadora da linguagem. O conhecimento da coisa-em-si não é o resultado de “uma criação espontânea”.¹² Um exemplo de tal tentativa foi o romantismo que quis fazer com que a linguagem humana expressasse o absoluto na criação artística. O conceito benjaminiano de alegoria, por exemplo, ao contrário do classicismo, é uma tentativa de traduzir o indizível em uma linguagem mundana e, sobretudo, histórica, decaída e fragmentária.

O ensaio “Sobre a Linguagem em Geral e a Linguagem do Homem” é uma tentativa de re-conciliar as categorias lingüísticas e as categorias históricas à contraluz das categorias teológicas da mística judaica, como demonstra Giorgio Agamben em “*Langue et Histoire*”.¹³ Em seu artigo, Agamben desenvolve alguns aspectos da relação entre linguagem e história nos escritos do jovem Benjamin e afirma que “a condição histórica do homem é inseparável de sua condição de ser falante e se encontra inscrita na modalidade mesma de seu acesso à linguagem, originalmente marcada por uma cisão”.¹⁴ Segundo Agamben, o homem recebe os nomes pela transmissão histórica e a história mediatiza e

¹² BENJAMIN, 1996. p.276.

¹³ AGAMBEN, 1989. pp.793/807.

condiciona o acesso a essa dimensão originária da linguagem. As línguas históricas significam e tem um sentido somente porque têm como substrato a “língua pura”. O nome, conseqüentemente, é compreendido como “uma palavra sem expressão” (*Ausdrucksloses Wort*) e fornece o modelo de uma linguagem universal redimida.

A condição histórica é marcada pela incompreensão dos enigmas da natureza, sendo inseparável da condição ontológica do ser na linguagem. A natureza ontológica do homem o inscreve tanto na história quanto na linguagem, principalmente, através da linguagem nomeadora, e a natureza, por sua vez, se encontra inscrita na história através da nomeação humana. Neste contexto, por exemplo, o desencantamento do mundo analisado por Max Weber em relação ao advento da sociedade capitalista, em Benjamin consiste em uma ruptura que destrói a harmonia entre o homem e a natureza e que resulta na fratura da imediaticidade da linguagem.¹⁵ A essência do homem é compreendida como a capacidade de nomear as coisas por meio dos signos e natureza se manifesta por meio do que Benjamin chama de “*Ausdrucklos*” (“sem expressão”). À medida que o homem atribui significado à natureza, mais ele detém conhecimento e a domina, mas, infelizmente, vai desencantando o mundo que o cerca, criando uma nova espécie de magia, a magia do signo, como num toque de Midas que tudo transforma em significações.

O desencantamento da natureza, que é expresso através de uma teoria do luto e definido como uma “tristeza profunda da natureza”¹⁶, é compreendido, no ensaio “Sobre a Linguagem...”, como uma “senha secreta”, transmitida na própria língua, onde “o conteúdo da senha é a língua [...] mesma”.¹⁷ Esta “secreta secreta” é o que, posteriormente, no ensaio

¹⁴ Idem, p.796.

¹⁵ A esse respeito confira LÖWY, 1990. pp.189/202.

¹⁶ BENJAMIN, 1996. p.282.

¹⁷ BENJAMIN, 1989. p.295.

sobre as *Afinidades Eletivas* de Goethe, Benjamin definirá como sendo o “teor de verdade” (*Wahrheitsgehalt*). Deste modo, podemos afirmar que Benjamin apresenta uma leitura da história humana através do recurso ao Gênesis, ao mito de Criação judaico, que nos permite argumentar que, se a linguagem pode ser compreendida como a queda de Adão no mundo da convenção e da arbitrariedade do signo, então a queda do homem na Modernidade significa a queda no juízo (*Ur-teil*), um mergulho na abstração, que pode ser vista, provavelmente, como a passagem de uma visão de mundo que privilegia a dimensão nomeadora ou simbólica da linguagem a um mergulho do homem na linguagem comunicativa e no abismo da razão instrumental.

No artigo “*Langue et Histoire*”, Agamben examina os ensaios “Sobre a Linguagem...” e “A Tarefa do Tradutor” de Benjamin e, ao re-aproximar as categorias lingüísticas e históricas, apresenta uma análise crítica da idéia de uma linguagem universal. Agamben afirma que a relação entre as línguas históricas e a língua pura é uma “relação dialética” porque as línguas históricas significam e têm sentido na medida em que remetem à “língua pura”.¹⁸ Agamben critica três vias de compreensão da linguagem – o esperanto, a teoria cabalística da linguagem e a hermenêutica – e tenta mostrar os limites de cada uma delas. Agamben lembra que a “verdadeira hermenêutica” de Benjamin é completamente contrária à proposta de Gadamer, na medida em que, para Benjamin, o intérprete toca no não-dito da linguagem não para preservá-lo – em uma atitude conservadora – mas para o destruir, em uma atitude crítica, de modo que se faça cessar o re-envio infinito do signo lingüístico na experiência histórica da humanidade. A tarefa hermenêutica proposta por Benjamin, em oposição à hermenêutica de Gadamer, que vê a interpretação como um movimento lingüístico infinito, pode ser encontrada em uma carta escrita a Rang de

dezembro de 1923 que diz o seguinte: “Todo saber humano, se ele necessita se justificar deve Ter a forma da interpretação e nenhuma outra e as idéias são as apreensões de uma interpretação que sugestiona”.¹⁹

Para Benjamin, a interpretação toma o não dito da linguagem e a infinitude do sentido, não para conservá-los, mas para lhes dar um termo, para destruí-los. Trata-se, necessariamente, de uma tarefa de destruição crítica dos conceitos e de restituição do significado original das idéias. Em “Sobre a Linguagem em Geral e a Linguagem do Homem”, os nomes são, portanto, compreendidos como signos das idéias (isto é, da linguagem originária) que serão vistas, posteriormente, como sendo o “teor de verdade” do conhecimento histórico. A “origem” benjaminiana se manifesta neste ensaio através de uma leitura heurística do Pecado Original sob um viés judaico que coloca em questão a necessidade de um retorno a uma harmonia pré-estabelecida ou então, mais precisamente, que conduz a uma retomada projetiva de um estado originário da linguagem que se desdobra na passagem da “nomeação das coisas” à “sobrenomeação”.

A filosofia da linguagem do jovem Benjamin é profundamente marcada pelo privilégio do nome e notadamente por uma divisão tríplice que expõe o movimento dialético da linguagem. O sentido da linguagem, segundo o modelo teológico da história dos ensaios de juventude, é dado pelos diferentes estágios da relação do homem com a linguagem. Em primeiro lugar, há o nível inferior da linguagem “enquanto palavra que comunica exteriormente” e que Benjamin define como sendo a linguagem humana decaída.²⁰ Em segundo lugar, a linguagem enquanto “palavra expressa mediata”, ou seja, a linguagem nomeadora do homem (paradisiaca, de Adão). Esta divisão permite ao filósofo e

¹⁸ BENJAMIN, 1989. p.295.

¹⁹ BENJAMIN, 1989. p.296.

crítico literário Benjamin defender a existência de uma relação intrínseca entre a linguagem das coisas e a linguagem humana e estabelecer uma aproximação adequada entre a linguagem da obra de arte e o seu teor de verdade. E, por último, a linguagem enquanto “palavra imediata” e que pode ser considerada como a linguagem divina e criadora:

O homem é aquele que conhece a língua mesma na qual Deus é criador. Deus criou-o à sua imagem, criou aquele que conhece à imagem daquele que cria. Por isso, a afirmação segundo a qual a essência espiritual do homem é a linguagem, necessita esclarecimento. Sua essência espiritual é a língua na qual ocorreu a criação. No Verbo houve criação, e a essência lingüística de Deus é o verbo, a palavra. Toda linguagem humana é somente reflexo do Verbo no nome [...].²¹

Em *L'ange de l'Histoire*, Stéphane Mosès interpreta essa divisão em três níveis essenciais da linguagem e distingue três estágios da seguinte maneira: a palavra criadora, a palavra nomeadora, a palavra comunicativa. Para Mosès, o primeiro estágio é o da “palavra criadora” – é a linguagem divina, a linguagem em sua essência original. É a dimensão fundadora da linguagem. Nesta dimensão o nome coincide com o signo e a dualidade da palavra e da coisa ainda não existe. A linguagem do Verbo é ontológica porque é criadora de realidade e não há significado no sentido do conhecimento humano. No segundo estágio, da palavra nomeadora – Adão nomeia os seres e as coisas. É a “linguagem adamítica”, mas que se perdeu com o Pecado Original e a Queda. Neste estado, segundo Mosès, “linguagem e realidade não são mais idênticos, mas existe entre eles uma sorte de harmonia preestabelecida”.²² A palavra comunicativa, o terceiro momento da linguagem, - é o lugar da confusão babélica dos signos. A linguagem torna-se, infelizmente, “um simples instrumento de comunicação”.²³ Mosès afirma que nesse estágio Benjamin vê na função comunicativa da linguagem o signo de sua decadência. A linguagem é condenada a uma infinita tentativa de aproximação dos nomes e que Benjamin define como “sobrenomeação”

²⁰ BENJAMIN, 1996. p.275.

²¹ BENJAMIN, 1996. p.275.

²² A esse respeito confira MOSÉS, Stéphane, 1992. pp. 101/105.

(*Überbenennung*). Em Walter Benjamin, o tema da queda da linguagem nomeadora no signo comunicativo mostra que o homem cai no mundo da convenção ao se colocar a sobrenomear as coisas, em uma espécie de Segunda natureza.

No contexto do ensaio de 1916, é preciso ter em mente essa diferença entre nomeação ou linguagem nomeadora, o lugar onde se encontra e se radicaliza a linguagem, seja num plano histórico ou transcendental, e a sobrenomeação que significa a queda na arbitrariedade dos signos na Modernidade. Esta distinção entre nomeação e sobrenomeação permite a Walter Benjamin estabelecer uma diferenciação teórica entre “um primeiro silêncio da natureza antes e um segundo após a queda, entre nomeação e sobrenomeação”.²⁴ Benjamin parece encontrar a “origem da linguagem” na identidade entre o aspecto imaterial da linguagem (“nome”=som), algo que é pronunciado, como por exemplo, o discurso oral, e a materialidade da palavra, o caráter essencialmente visual da palavra (signo=imagem), que se manifesta, por exemplo na escrita hieroglífica dos egípcios. Isso lembra bastante Saussure, quando no Curso de Lingüística Geral, Saussure define o signo recorrendo às idéias de conceito e imagem acústica.²⁵ O primeiro despertar de Adão, o reconhecimento da queda da linguagem nomeadora na linguagem comunicativa pode então ser compreendida como a perda da identidade entre o aspecto material e imaterial da linguagem e que é o cerne de uma fratura da linguagem. Porém, para Benjamin, essa fratura não é totalmente negativa porque representa a passagem de uma “linguagem pura” à “linguagem do conhecimento e do nome”.²⁶

Com os elementos apresentados acima, podemos então afirmar que, no que tange ao paradigma teológico apresentado no ensaio “Sobre a Linguagem em Geral e a Linguagem do Homem” o mais importante é o fato de que esse modelo de história é marcado, por um lado, pelo movimento dialético entre “decadência” e “restauração”, pois a queda do nome no signo lingüístico

²³ MOSÈS, 1992. p.103.

²⁴ A esse respeito confira WOHLFARTH, Irving, 1981. pp.141/162.

²⁵ SAUSSURE, 1988. pp.79/84.

²⁶ BENJAMIN, 1996. p.278.

não impede uma atitude restaurativa da dimensão nomeadora da linguagem, e, por outro lado, pela oposição entre “degradação” (ou destruição) e “redenção”, que é o pano de fundo de “A Tarefa do Tradutor” e constitui uma tensão entre a “impossibilidade de uma teoria mimética”²⁷ da linguagem e a necessidade de redimir na própria língua, a pura língua. O modelo teológico do ensaio sobre a linguagem consiste, portanto, em suas linhas gerais, em uma concepção metafísica da linguagem que, segundo Mosès, compreende a história como um processo metafísico de decadência da linguagem, um aspecto importante porque, de certa maneira, já antecipa a concepção de história como catástrofe do livro sobre o drama barroco, expressando com bastante nitidez a queda do homem na Modernidade.²⁸

1.3. Goethe e o romantismo de Jena

Posto que nem no saber nem na reflexão podemos chegar ao todo, já que falta ao primeiro a dimensão interna, e à Segunda a dimensão externa, devemos ver na ciência uma arte, se esperamos dela alguma forma de totalidade.²⁹

Na tese de doutoramento, escrita em 1918, *O conceito de crítica de Arte no Romantismo Alemão*, o paradigma estético começa a se delinear e se sobrepor ao paradigma teológico. Em *O desencantamento da arte*, Rainer Rochlitz afirma que as análises empreendidas por Benjamin de Goethe e do romantismo de Jena na sua tese de doutoramento e, posteriormente no ensaio “Sobre As Afinidades Eletivas de Goethe”, na verdade, re-enviam a uma estética do sublime que tem a sua nascente em Kant. Se os românticos herdaram de Kant o conceito de crítica e a Idéia como o pressuposto de um

²⁷ BENJAMIN, 1996. p.293.

²⁸ MOSÈS, 1992. pp.101/105.

²⁹ GOETHE, J.W. A esse respeito conferir BENJAMIN, Walter. *A Origem do Drama Barroco Alemão*. P.49.

progresso ilimitado da razão, Goethe apreende de Kant uma concepção de natureza, desvinculada do mecanicismo newtoniano, como arquétipos ou modelos ideais para a compreensão da arte. Walter Benjamin, por sua vez, procura realizar uma síntese entre as vertentes propostas por Goethe e pelo romantismo de Schlegel e Novalis, formulando uma teoria da arte que terá, em *Origem do drama barroco alemão*, como método a idéia de “descontinuidade do método científico” e cujo princípio epistemológico central é a categoria filosófica de origem (*Ursprung*). Se Kant, na *Crítica da Faculdade do Juízo*, abriu as portas para toda a reflexão estética posterior, ao colocar a estética na dimensão de uma universalidade subjetiva e demonstrar a dificuldade de compreender a arte a partir de um critério geral, os românticos, seguindo o caminho aberto por Kant, reconhecem a crise da *mimesis*, como uma imitação da natureza e um parâmetro da teoria da arte e encontram na Terceira Crítica de Kant a base teórica para um ajuizamento da história da arte. É o romantismo alemão que inaugurará o projeto teórico da literatura moderna a partir de uma polêmica com o classicismo de Goethe. A partir de Goethe e do primeiro romantismo, como diz Seligmann, em *Ler o Livro do Mundo*, nós temos uma “divisão entre a arte *objetiva* (representada pela arte grega, cujo único objetivo é a beleza e a arte *interessante* (a moderna, serve do conhecimento)”.³⁰ Em *Ler o Livro do Mundo*, Seligmann re-constrói três pontos básicos: a filosofia da linguagem dos ensaios de juventude, a crítica de arte em O conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão e a epistemologia do prefácio de Origem do Drama Barroco Alemão. Na tese, Seligmann afirma que a metáfora filosófica de ‘leitura do mundo’, que surgiu na Renascença com a idéia de uma escrita cifrada do mundo, é uma categoria chave na compreensão dos escritos de Benjamin.

³⁰ A esse respeito confira SELIGMANN, 1999.

A teoria da arte de Goethe, assim como a estética do primeiro romantismo, percorre o caminho aberto por Kant. Goethe é profundamente influenciado pela categoria de Belo como objeto de uma complacência universal, apropriando-se da distinção kantiana entre a Idéia e o Ideal. É na *Crítica da Faculdade do Juízo* que Kant introduz, pela primeira vez na história das idéias, a oposição entre a Idéia e o Ideal. Para o iluminista Kant, a Idéia é “um conceito da razão”, sendo concebida como uma intuição singular da faculdade de imaginação.³¹ O Ideal se dá na mediação entre o particular e o universal e constitui “uma representação de um ente individual como adequado a uma idéia”.³² Assim, segundo a Terceira Crítica de Kant, o que interessa na distinção entre a Idéia e o Ideal é saber se chegamos ao Ideal a priori ou empiricamente. Goethe herdou de Kant o interesse pelo Ideal como a categoria estética responsável pela passagem do particular ao universal, porém a compreendendo como um “puro conteúdo” ou arquétipo, que advém, a priori, da natureza. Toda a polêmica entre o Classicismo e o Romantismo gira em torno dessa oposição entre a Idéia e o Ideal inaugurada por Kant na *Crítica da Faculdade do Juízo*.

Walter Benjamin apreende o conflito entre a Idéia e o Ideal como sendo uma questão legítima da teoria estética. Em *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*, ele apresenta uma leitura histórico-filosófica do problema, em uma análise das diferenças entre as teorias da arte de Goethe e dos primeiros românticos, como uma questão radical ainda não resolvida da teoria estética. Se nesta obra, Benjamin apenas indica o conflito entre a Idéia e o Ideal, sem conseguir solucioná-lo, encontra alguns elementos importantes para, logo em seguida, no ensaio sobre *As Afinidades Eletivas* de Goethe, conseguir desenvolvê-los, através da distinção entre “teor de verdade” (*Wahrheitsgehalt*) e “conteúdo material”

³¹ KANT, 1993. pp. 77/81.

³² Ibidem, p. 78.

(*Sachgehalt*). A minha hipótese é que esta distinção entre o “teor de verdade” e o “conteúdo material” nasce da tensão entre a Idéia e o Ideal, que foi inaugurada na estética do século XVIII por Kant e desenvolvida, posteriormente, por Hegel em sua *Estética*, sendo apreendida por Benjamin através de suas análises de Goethe e dos primeiros românticos.

A Idéia é a categoria filosófica fundamental do primeiro romantismo. Para os românticos, a Idéia é a essência da arte. Como um princípio de inteligibilidade, a Idéia é a “expressão da infinidade da arte e de sua unidade”.³³ A “Idéia” como uma categoria estética da teoria da arte do primeiro romantismo, é o “a priori de um método”.³⁴ Se há uma verdade, esta se manifesta na “forma pura”, como uma apresentação da verdade, a Idéia sendo o receptáculo das “formas puras”. Mas só chegamos à “forma pura” por intermédio da intuição de uma Idéia. Se há um Ideal, como é proposto por Goethe, para os românticos, ao contrário, ele é subsumido como um “conteúdo agregado” na Idéia. “*O românticos não conhecem um Ideal da arte*”, afirma Benjamin. Se for lícito falar um Ideal no romantismo, ele se manifesta na própria obra de arte, em devir, através da Idéia.³⁵ Somente através da moralidade e da religião, eles compreendem o Ideal, se não apenas como algo inalcançável, então como algo que está subsumido na Idéia. A teoria da arte de Goethe, ao contrário dos primeiros românticos, tem como seu ponto de partida um “a priori de conteúdo”.³⁶ Se há uma verdade, esta é apreendida como um puro conteúdo da natureza. Para Walter Benjamin, na tese de 1925, as obras de arte são fenômenos da percepção que podem ser compreendidos como se fossem categorias estéticas que se aproximam dos conceitos puros kantianos e do aspecto objetivo do Ideal de Goethe. Benjamin lembra que a questão que

³³ BENJAMIN, 1993. p.115.

³⁴ Ibidem. p.115.

³⁵ Ibidem. p.115.

³⁶ BENJAMIN, 1993. p.115.

mais importava para Goethe não é a Idéia, mas o Ideal da arte. A “estrutura interna do Ideal” herdada da morfologia goethiana é contrária à Idéia porque o Ideal se manifesta na descontinuidade dos conteúdos empíricos. Para os românticos, a Idéia é apreendida no *continuum* ilimitado do Absoluto da arte, constituindo a expressão da infinidade da arte na própria unidade. Se os românticos vêm na obra de arte o *medium* para se atingir o Absoluto, Goethe coloca a essência da arte como uma manifestação a priori da natureza.

Consequentemente, talvez possamos argumentar aqui que o Ideal da arte em Goethe equivale, em certa medida, à Idéia platônica, porque os arquétipos são puros conteúdos a priori que advém da natureza, não havendo neles nenhuma promiscuidade do empírico, como na doutrina das Idéias de Platão. A minha hipótese é que a teoria das idéias de Benjamin é uma fusão de certos aspectos da noção de Idéia do romantismo e outros do Ideal de Goethe, por exemplo, uma certa descontinuidade entre os “puros conteúdos”: “O Ideal manifesta-se, portanto, num *discontinuum* limitado e harmônico de puros conteúdos”.³⁷ Assim, podemos afirmar que o princípio de legitimação estética em Goethe é o Ideal, que brota, por intermédio do “fenômeno originário” (*Urphänomen*), de sua concepção de natureza. Para os românticos, ao contrário, é na própria obra de arte que o *medium* de reflexão encarna, em toda a força de sua historicidade, como uma manifestação do Absoluto.

A partir dos elementos apresentados, podemos estabelecer a seguinte diferenciação: para os românticos, cuja preocupação maior é fundamentar um conceito de crítica de arte, há o privilégio da “forma pura”, como um princípio de inteligibilidade das obras de arte, a categoria de Idéia tornando-se o cerne de sua teoria da arte. Os românticos partem da arte para alcançar a dimensão ética no Absoluto; por outro lado, Goethe afirma que o Ideal é a

essência da arte e os “puros conteúdos” do Ideal se encontram a priori na natureza sob a forma de arquétipos. Em oposição aos românticos, que buscam um *continuum* na infinidade das Idéias, para Goethe, segundo Benjamin, o Ideal manifesta-se na “descontinuidade harmônica” dos fenômenos originários. Walter Benjamin preocupa-se em re-dimensionar a questão da relação entre o conteúdo e a forma, de modo que seja possível compreender e inscrever na história a obra de arte singular. Cito Benjamin:

[...] Devemos ressaltar a questão da relação entre a forma e o conteúdo, freqüentemente colocada de modo deficiente com relação à obra singular, e que deste modo nunca pode ser resolvida com precisão. Pois forma e conteúdo não são substratos da conformação empírica, mas, antes, diferenciações relativas, encontradas em razão de diferenciações puras e necessárias da filosofia da arte. A Idéia da arte é a Idéia de sua forma, assim como seu Ideal é o Ideal de seu conteúdo.³⁸

Em “*O conceito de Crítica de Arte...*” em uma contraposição à teoria da arte do primeiro romantismo, Walter Benjamin já coloca em questão a idéia de intuição como um princípio de acesso ao conteúdo de verdade da arte. Se os românticos não aceitam o obstáculo imposto por Kant da impossibilidade da intuição no campo da experiência, Benjamin, como diz Rainer Rochlitz, em *O desencantamento da arte*, “partilha com os românticos a ambição de uma filosofia que não procura mais justificar o curso das ciências modernas; ele visa a uma “experiência” bem mais ampla do que aquela definida por Kant”.³⁹ Porém, o conceito de intuição é criticado por Benjamin porque não dá respostas consistentes às questões epistemológicas da teoria da arte. Por outro lado, o conceito de intuição é refutado porque não nos permite avaliar como a arte aparece à ciência.

³⁷ A esse respeito conferir BENJAMIN, Walter, 1993. p.114.

³⁸ Ibidem. p.121.

³⁹ ROCHLITZ, Rainer. 2003. p. 78.

Posteriormente, na *Origem do drama barroco alemão*, Benjamin retomará a sua crítica do conceito de intuição desenvolvida na tese de doutoramento, a partir de uma crítica a Croce, ao afirmar que a teoria da arte de Croce conduz a uma espécie de psicologismo que “o leva a substituir a definição da arte como expressão pela de arte como intuição”.⁴⁰ Walter Benjamin coloca o problema da intuição em uma nova perspectiva, na medida em que indica a ligação da percepção com o conhecimento estético e critica a intuição como um princípio epistemológico ao mostrar, no “Prefácio” epistemológico, que a percepção estética é uma “percepção originária”.⁴¹ Mesmo em “*O conceito de crítica de arte...*”, no contexto de uma análise do Ideal na obra de Goethe, Walter Benjamin já critica a intuição como um princípio de inteligibilidade e o cerne da teoria da arte e propõe como o princípio epistemológico a percepção (*Begriffsklärung*). É um ponto em comum entre os românticos e Goethe a idéia de intuição como uma via de acesso ao conteúdo de verdade da obra de arte. Walter Benjamin coloca no lugar da intuição a idéia de uma percepção estética como o princípio epistemológico de legitimidade das obras de arte. Cito Benjamin: “O Ideal da arte como objeto da intuição é, portanto, uma perceptibilidade necessária – a qual nunca aparece de modo puro na obra de arte mesma, enquanto esta, como tal, permanece objeto da percepção”.⁴²

De fato, na medida em que rompe com uma visão newtoniana dos fenômenos da natureza, extremamente mecanicista, Goethe apresenta uma compreensão bastante aprofundada de questões epistemológicas que tangenciam a filosofia da arte. Porém, a crítica de Benjamin em relação a Goethe é que, apesar deste ter uma compreensão crítica da

⁴⁰ BENJAMIN, 1985. p.67.

⁴¹ A esse respeito conferir BENJAMIN, Walter. *A Origem do drama barroco alemão*. “Questões introdutórias de crítica do conhecimento”. p.49-79.

⁴² BENJAMIN, 1993. p.116.

relação entre a arte e a ciência, o modo como a natureza aparece ao conhecimento, para Goethe, é insuficiente para responder aos problemas da teoria estética porque privilegia os arquétipos como se fossem princípios de legitimação estética. Na medida em que percebe os limites da estrutura interna do Ideal da concepção de natureza de Goethe, Benjamin coloca em questão a necessidade de “uma definição mais precisa do conceito de ‘natureza verdadeira’ [...] que deve constituir o conteúdo da obra de arte”.⁴³ A idéia de uma “natureza verdadeira” recolhida em Goethe é distinta da aparência sensível da natureza, pois não se reduz a um mero naturalismo. Trata-se de um elemento que será desenvolvido por Benjamin na tese de doutoramento, escrita em 1918 em Berna na Suíça, e ampliada no ensaio “Sobre *As Afinidades Eletivas* de Goethe”, onde Benjamin re-coloca a questão da oposição entre a Idéia e o Ideal, a partir de uma análise da distinção entre o conteúdo de verdade e o conteúdo material da obra de arte. Posteriormente, em *A origem do drama barroco alemão*, Benjamin consegue reformular o conceito de “fenômeno originário” de Goethe na medida em que realiza uma síntese de elementos tão diversos como a mística judaica, a doutrina platônica das Idéias e o próprio *Urphänomen* de Goethe.

No “Prefácio” do livro sobre o drama barroco, o “fenômeno originário” adquire uma conotação mais apropriada à compreensão da história, através da categoria filosófica de origem (*Ursprung*), porque rompe com o mecanicismo newtoniano, que é repassado ao historicismo do século XIX por influência da filosofia de Kant. O *Urphänomen* goethiano é subsumido na categoria de *Ursprung*, tornando-se um princípio de integridade do fluxo histórico, mais propício à compreensão da “natureza verdadeira” da obra de arte, na medida em que rompe com o nexo causal de análise dos fenômenos históricos. É na tese de doutoramento de Walter Benjamin que se encontra esboçado pela primeira vez, ainda que

⁴³ Ibidem.p.117.

precariamente, o que viria a constituir o conceito de “fenômeno de origem” na tese de 1925:

A fonte originária da arte não se encontra, segundo a concepção de Goethe, no eterno vir-a-ser, no movimento criador no medium-das-formas. A arte mesma não faz seus arquétipos – estes se encontram anteriores a toda obra criada, naquela esfera da arte onde esta não é criação, mas antes natureza. Abarcar a Idéia da natureza e, deste modo, torná-la apta para ser arquétipo da arte (para ser puro conteúdo), este era, em última análise, o esforço de Goethe em sua averiguação dos fenômenos originários.⁴⁴

Em oposição a Goethe, que ainda está aprisionado a idéia da obra de arte como uma percepção (*Begriffklärung*) da natureza, pois sustenta a sua teoria da arte no conceito de arquétipo, como “puros conteúdos” a priori encontrados na natureza, Walter Benjamin propõe que o conteúdo da arte moderna não é mais o *mythos*, o cerne da tragédia grega que é, deliberadamente, re-apropriado por Goethe. Walter Benjamin rompe com o Classicismo de Goethe porque compreende que o mito não pode ser considerado a essência da obra de arte moderna. Para Benjamin, provavelmente por influência dos românticos de Jena, o conteúdo de verdade da arte será dado pela entrada da obra de arte no coração da história, a obra sendo o *medium* no qual o conteúdo histórico, singularmente, se encarna. Porém, mantém da concepção de natureza de Goethe a idéia de “fenômeno originário” (*Urphänomen*) como um princípio de legitimidade dos conteúdos de verdade, na medida em que procuramos na linguagem da obra arte a manifestação da historicidade. Na passagem acima citada ficam mais claros dois aspectos importantes da oposição entre os românticos e Goethe: em primeiro lugar, uma certa compreensão do conhecimento a partir da idéia de conteúdos primordiais delimitados desde o apogeu da cultura grega, que lembra

⁴⁴ A esse respeito confira BENJAMIN, Walter. 1985. p.117.

bastante alguns trechos do Prefácio de *Origem do drama barroco alemão* quando, por exemplo, Benjamin afirma a necessidade do filósofo encontrar a origem em uma “percepção original” das Idéias, dizendo que “no curso de sua história [...] a filosofia tem sido, com toda razão, uma luta pela representação de algumas poucas palavras, sempre as mesmas – as Idéias”.⁴⁵ Em segundo lugar, ao afirmar que, para Goethe, por influência dos gregos, “a soma dos conteúdos puros, o Ideal da arte, deixa-se portanto designar como o musical”⁴⁶, Benjamin nos remete ao ensaio “Sobre *As Afinidades Eletivas* de Goethe”, à distinção entre o “teor de verdade” e o “conteúdo material”. Caberia então saber em que medida a Idéia platônica de um “conteúdo puro”, exposta na tese de doutoramento, é re-dimensionada no ensaio sobre Goethe através da introdução da distinção entre o “teor de verdade” (*Wahrheitsgehalt*) e o “conteúdo material” (*Sachgehalt*). Estes dois aspectos acima apontados na obra de Walter Benjamin assinalam que as referências aos românticos e a Goethe são muito importantes para a compreensão do pensamento de Walter Benjamin como argumentam os intérpretes. Podemos afirmar que Goethe, mesmo sendo pouco citado no “Prefácio” escrito na tese de 1925, desempenhou um papel fundamental na elaboração do conceito de *Urphänomen* (“fenômeno originário”) e, principalmente, na concepção de uma “descontinuidade harmônica das idéias. A polêmica querela entre as idéias do primeiro romantismo e a concepção do Ideal de Goethe encontram a sua vazão na obra *Origem do drama barroco alemão*, a ponto de Benjamin ter conseguido apresentar uma síntese *speciosa*, nos moldes de os “prolegômenos de uma teoria do conhecimento”, que constitui o projeto de uma autêntica teoria estética, cuja atualidade e repercussão soam em nossos ouvidos ainda hoje.

⁴⁵ BENJAMIN, Walter. 1985. p.59.

⁴⁶ A esse respeito conferir BENJAMIN, Walter. 1993. p.117.

1.4. A concepção estética do conhecimento

A serpente come a própria cauda. Mas é só depois de um longo tempo de mastigação que ela reconhece no que ela devora o gosto de serpente. Ela pára, então... Mas ao cabo de um outro tempo, não tendo nada mais para comer, ela volve a si mesma... Chega então a ter a sua cabeça em sua goela. É o que se chama “*uma teoria do conhecimento*”. (Valéry)

Na década de 20, o interesse do jovem Benjamin por Kant surgiu de suas leituras de Hermann Cohen, neokantiano da escola de Marburg. Benjamin dedicou-se aos estudos de Kant porque visava encontrar no pensamento kantiano os prolegômenos epistemológicos de uma teoria da experiência que conciliasse as categorias judaicas e as categorias históricas. Para Benjamin, o erro fundamental do neokantismo da escola de Marburg foi o de reconhecer no sistema kantiano apenas instrumentos metodológicos para investigar as questões epistemológicas contemporâneas. Walter Benjamin buscava encontrar uma interpretação do sistema kantiano que não valorizasse simplesmente a via epistemológica, mas que reconhecesse principalmente o aspecto crítico do conhecimento e a estética enquanto uma disciplina filosófica. O interesse principal de Benjamin pela filosofia kantiana consistia, sobretudo, em encontrar “uma filosofia verdadeiramente consciente do tempo e da história”.⁴⁷

O neokantismo talvez tenha se equivocado em sua retomada da filosofia kantiana porque deu ênfase demais a um conceito de experiência restrito ao plano científico. A perspicácia de Benjamin, ao contrário, foi a de aproximar o plano epistemológico do conceito de experiência à necessidade de compreender a experiência histórica. Tanto nos ensaios de juventude quanto, posteriormente, em 1925, na *Origem do drama barroco alemão*, a epistemologia e a filosofia da história têm uma estreita ligação em seu

pensamento. O intercâmbio entre a epistemologia e a história é marcante ao longo de sua obra. Na década de 20, Walter Benjamin procurou mostrar que a tarefa da filosofia é estabelecer uma mediação adequada entre o criticismo e a experiência histórica, a partir de uma retomada do sistema filosófico de Kant e das reflexões kantianas acerca da história.

Em *Prolegômenos a toda metafísica futura*, Kant afirma que o conhecimento metafísico somente pode ser compreendido como uma forma de conhecimento se for capaz de ir além da experiência: “não lhe serve de fundamento nem a experiência externa, que é a fonte da física propriamente dita, nem a experiência interna, que constitui o fundamento da psicologia empírica”.⁴⁸ Para Kant, as fontes do conhecimento metafísico não podem ser empíricas: “nunca devem [...] ser tirad[as] da experiência”.⁴⁹ Tratar-se-ia, portanto, de afirmar um “conhecimento filosófico puro”. Para Benjamin, o conhecimento não tem ligação apenas com a consciência pura, que, em Kant, é chamada de eu transcendental. Provavelmente – o que não é muito claro nas reflexões de Benjamin em “Sobre o programa da filosofia vindoura” – também a consciência empírica integra o processo da experiência. O neokantismo de Marburg, por sua vez, afirmava que o conceito de experiência estaria somente vinculado à consciência pura. Entretanto, infelizmente, Benjamin se apoiou mais no neokantismo de Cohen do que no pensamento kantiano propriamente dito. Posteriormente, em uma leitura conjunta com Scholem de *Logik der reinen Erkenntnis* de Hermann Cohen, Benjamin criticou e se afastou da posição neokantiana.⁵⁰

Para Hermann Cohen, o pensamento não pode ter uma origem fora de si mesmo. A possibilidade de pensar a consciência como tendo uma origem fora de si significa, para ele,

⁴⁷ BENJAMIN, Walter. 1999, p. 75.

⁴⁸ KANT, Immanuel. *Prolegômenos a toda a metafísica futura*. p.24.

⁴⁹ Idem. p.24.

⁵⁰ A esse respeito confira MATOS, Olgária. 1993, pp. 123/154.

a perda da pureza do conhecimento. O pensamento puro é lógico e por si só, segundo ele, é capaz de produzir os conhecimentos puros. Cohen deu ênfase, portanto, à epistemologia e a lógica e concebeu a experiência como sendo uma ‘experiência do conhecimento’. O conceito de experiência que Cohen apresenta é um conceito questionável porque ele propõe uma epistemologia pura. Para Benjamin, o argumento de Cohen representa o desprezo de um aspecto importante da experiência, na medida em que Cohen se esquece de um tema importante que havia na filosofia kantiana e que Kant chamou de “a experiência possível”. A simples defesa de uma ‘*consciência pura*’, para Benjamin, corresponde ao desprezo a todos os aspectos empírico-psicológicos da teoria do conhecimento que fazem parte do próprio pensamento kantiano. A interpretação de Cohen é fruto de uma má compreensão do conceito de experiência em Kant. Cohen se equivocou porque se esqueceu da dimensão da “*experiência possível*”, perdendo assim os traços empírico-epistemológicos do conhecimento. A redução da experiência a um conceito meramente formal, vinculado quase que exclusivamente à ciência não reflete a profundidade da intenção de Kant: “Sem dúvida existia em Kant a tendência a evitar o desmembramento e a divisão da experiência de acordo com os distintos campos específicos da ciência”.⁵¹ A originalidade de Benjamin é a de ter descoberto que, em Kant, o sujeito transcendental não está desvinculado do eu empírico e por isso não podemos dizer que a lógica precede a doutrina da sensibilidade. Para Benjamin, o conceito de experiência é epistemológico, mas não é simplesmente um “conceito puro”. O conceito de experiência não abrange somente a esfera do conhecimento científico porque ele diz respeito também à experiência religiosa, lingüística, estética e histórica.

⁵¹ BENJAMIN, Walter. 1999. p.81.

Na década de 20, Benjamin afirma aos seus leitores que o Esclarecimento (*Aufklärung*) foi incapaz de uma filosofia verdadeiramente consciente do tempo e da história. As limitações do Iluminismo foram também dificuldades teóricas que, infelizmente, Kant teve que as enfrentar. Kant não conseguiu desenvolver um conceito de experiência que abarcasse não só a esfera do conhecimento científico, mas que tratasse também com mais dignidade a experiência histórica. Os limites do pensamento kantiano são, em certa medida, os próprios limites que a sua época impôs à metafísica ao enfatizar um conceito sistemático de razão. Walter Benjamin, por outro lado, procura conciliar o conceito de consciência transcendental e o de consciência empírica visando encontrar uma “esfera de neutralidade total para o conhecimento a respeito dos conceitos de objeto e de sujeito”.⁵²

Na teoria do conhecimento kantiana, Benjamin destaca dois aspectos importantes, que os considera como sendo alguns problemas teóricos e que supõe esclarecê-los: em primeiro lugar, a questão da certeza do conhecimento científico ou, em outras palavras, a busca de uma justificação racional do conhecimento e que Benjamin chama de “a certeza do conhecimento duradouro”.⁵³ Em segundo lugar, “a questão da dignidade da uma experiência passageira” (por exemplo, a experiência estética).⁵⁴ Walter Benjamin procura enfatizar, no ensaio de 1918, a idéia de que há elementos do sistema kantiano que precisam necessariamente ser preservados, mas que também existem questões que mereceriam ser urgentemente reformuladas. Benjamin afirma que é preciso conciliar a genial busca de certeza e justificação do conhecimento com “a aparição de uma nova e mais elevada forma

⁵² BENJAMIN, Walter. 1999. p.80.

⁵³ Ibidem. p.75.

⁵⁴ Ibidem. p.76.

futura de experiência”.⁵⁵ A proposta central do artigo “Sobre o programa da filosofia vindoura” é a da “constituição de um conceito de experiência mais elevado, com fundamentação teórico-epistemológica, dentro do marco do pensamento kantiano”.⁵⁶ Resumindo, com as próprias palavras de Benjamin, é preciso afirmar “uma experiência de mais elevado nível e alcance”.⁵⁷

Benjamin afirma a necessidade do reconhecimento da íntima ligação entre a experiência e a teoria do conhecimento. A filosofia kantiana não conseguiu desenvolver muito bem essa relação porque submeteu o conflito entre a experiência e o conhecimento aos olhares de uma razão pura. Assim, pode-se afirmar que Benjamin em seu ensaio propõe uma reformulação da teoria do conhecimento kantiana. Ele tenta, mesmo que somente como um esboço teórico, vincular o conceito de experiência à totalidade da experiência. Ao contrário dos neokantianos, Benjamin procura estabelecer uma aproximação entre o sujeito e o objeto, isto é, entre a consciência transcendental e a consciência empírica. Privilegiar a consciência transcendental é, diz Benjamin, um rudimento na teoria do conhecimento. Não se pode negar que, na teoria do conhecimento, Kant privilegiou o eu transcendental. Mas, como fez o neokantismo, é difícil questionar que, na *Crítica da Razão Pura*, a doutrina da sensibilidade não anteceda a lógica transcendental e que as impressões dos sentidos não seja uma das bases para a formação das representações. É importante lembrar que Benjamin chama esses traços do pensamento de Kant de uma metafísica especulativa, ou melhor, de uma “mitologia” quando afirma, por exemplo, que “essa concepção é mitologia”:

⁵⁵ Ibidem. p.77.

⁵⁶ Ibidem. p.77.

⁵⁷ Ibidem. p.77.

Não se pode pôr-se em dúvida que no conceito kantiano de conhecimento, um Eu corpóreo e individual que recebe as impressões mediante os sentidos e que, com base nelas forma suas representações, tem o papel preponderante, ainda que seja sublimadamente. Mas essa concepção é mitologia, e no que diz respeito a seu conteúdo de verdade, não é mais valiosa que toda outra mitologia do conhecimento.⁵⁸

No ensaio “Sobre o programa da filosofia vindoura”, Benjamin critica não só a teoria do conhecimento neokantiana, mas também a pré-kantiana e a de sua própria época como se não passassem, pura e simplesmente, de mitologia. Mas o alvo principal no ensaio de 1918 é Kant e o neokantismo: “a ‘experiência’ kantiana é metafísica ou mitologia, [...] particularmente estéril em termos religiosos”⁵⁹ principalmente estéril em termos históricos. Como fizemos referência acima, o objetivo de Benjamin é o de encontrar “a esfera de neutralidade total do conhecimento a respeito dos conceitos de objeto e sujeito”.⁶⁰ Tal objetivo é a tarefa da futura teoria do conhecimento. A crítica de Benjamin, portanto, é uma crítica radical: é preciso estabelecer não só um novo conceito de experiência, mas também encontrar uma nova concepção epistemológica que não tome como um parâmetro de investigação apenas as ciências da natureza. Assim, para Benjamin, é através de um novo conceito de experiência, fundada sobre novas condições de conhecimento, que são possíveis a experiência estética e a experiência histórica como formas de conhecimento.

Em *L'ange de l'histoire*, Mosès mostra aos leitores que a partir do ensaio “A tarefa do tarefa”, escrito em 1923, o paradigma estético adquire certa autonomia em relação ao modelo teológico e que, em certa medida, Benjamin passa a colocá-lo em um segundo plano.⁶¹ O paradigma estético do conhecimento aparece claramente configurado pela primeira vez na *Origem do drama barroco alemão*, escrito em 1925. O paradigma estético

⁵⁸ BENJAMIN, Walter. 1999. p.78/79.

⁵⁹ BENJAMIN, 1999. p.79.

⁶⁰ Ibidem. p.80.

⁶¹ A esse respeito confira MOSÈS, Stéphane. 1992. pp.105/144.

da história no livro sobre o drama barroco é tentativa de síntese dos estudos anteriormente realizados, onde ainda subsistem vários aspectos do paradigma teológico do ensaio de 1916 “Sobre a linguagem em geral e a linguagem do homem” e das questões epistemológicas esboçadas no artigo de 1918 “Sobre o programa da filosofia vindoura”. Por isso, procurei apresentar uma leitura do ensaio de 1918 como uma tentativa de mostrar que a análise dos escritos de juventude é importante para o esclarecimento das questões filosóficas desenvolvidas no estudo sobre o *Trauerspielbuch*. Em uma carta a Scholem de 13 de junho de 1924, por exemplo, Benjamin, confessadamente, demonstra a importância do ensaio “Sobre *As Afinidades Eletivas* de Goethe” na preparação da tese de livre docência, ao pedir a Scholem o retorno da terceira parte deste manuscrito porque precisava relê-lo nos delineamentos teóricos de uma teoria do conhecimento. Em certa medida, os termos apresentados no “Prefácio” epistemológico podem ser compreendidos como verdadeiras categorias estéticas e epistemológicas, pois rompem com o *continuum* pseudológico do neokantismo e afirmam a necessidade da “descontinuidade do método científico”, de uma concepção metodológica que rompe com a diacronia e instaura a sincronia na leitura dos acontecimentos históricos. Pode-se, portanto, compreender as categorias epistemológicas enunciadas no “Prefácio” epistemológico como se fossem categorias estéticas, porque elas fazem parte de uma teoria do conhecimento alicerçada sobre um olhar múltiplo da experiência que não pode ser sistematizada e circunscrita em conceitos tradicionais.

No que tange a necessidade que Benjamin sentiu do reconhecimento da concepção de descontinuidade do conhecimento, que é um traço típico do seu pensamento, Mosès afirma, por exemplo, o seguinte: “A verdade se apresenta então como múltipla e como descontínua. [...] Benjamin constrói o modelo de uma verdade despedaçada desde sempre, e que

nenhuma síntese conseguiria totalizar”.⁶² Deste modo, pode-se afirmar que, na *Origem do drama barroco alemão*, Benjamin desenvolve o esboço de uma teoria estética do conhecimento aplicada a crítica literária da época, como uma ampliação da idéia de descontinuidade da linguagem da arte, esboçada no ensaio de 1916, que aponta para uma perspectiva descontínua do conhecimento, onde há um claro rompimento com a idéia de totalidade absoluta. A estética como a disciplina que é privilegiada, via lhe fornecer um modelo de compreensão do conteúdo de verdade dos fenômenos artísticos a partir de uma concepção não linear da história. Benjamin descobre o modelo de verdade na descontinuidade da experiência estética e na necessidade de compreender o entrelaçamento entre a linguagem da obra de arte e o respectivo conteúdo de verdade. O modelo de conhecimento contido na obra de arte, que Benjamin define através do “teor de verdade” (*Wahrheitsgehalt*), não pode ser concebido *more geométrico* e é marcado essencialmente pela idéia de descontinuidade da experiência histórica, que, enquanto analisada na perspectiva da “descontinuidade do método científico”, se manifesta como descontinuidade do conhecimento, na compreensão da multiplicidade irreduzível das obras de arte. Neste sentido, a filosofia, tal como Benjamin a concebe a partir de 1925, não é “*guia para o conhecimento*”, pois ocupa uma posição mediadora entre a investigação filosófica e a experiência histórica não sendo mais vinculada ao “*conceito de sistema do século XIX*”, pois o saber não pode mais visar à unidade do particular. Talvez por isso, Benjamin afirma que a estrutura do conhecimento é marcada pela descontinuidade do método científico que ao longo de sua obra é aplicável à crítica literária:

⁶² MOSÈS, Stéphane. 1992. pp.105/106.

As grandes articulações que determinam não somente a estrutura dos sistemas mas a terminologia filosófica – como a lógica, a ética e a estética, para mencionar as de maior generalidade – não são significativas apenas como nomes de disciplinas especializadas, mas como monumentos de uma estrutura descontínua do mundo das idéias.⁶³

Em carta escrita a Scholem de 19 fevereiro de 1925, Benjamin afirma que o “Prefácio” epistemológico de *A origem do drama barroco alemão*, não é “nem mais nem menos que os prolegômenos a uma teoria do conhecimento”.⁶⁴ Em *L'ange de l'histoire*, Mosès, por sua vez, fala da introdução do *Trauerspielbuch* como “uma autêntica teoria estética do conhecimento”.⁶⁵ Mas é preciso compreender esse escrito de Walter Benjamin como um esboço teórico, no contexto do ensaio de 1918 “Sobre o programa da filosofia futura”. Talvez possamos argumentar que o “Prefácio” epistemo-crítico é um dos pontos de partida, dentre os quais se destaca *História e Consciência de Classe* de Lukács, de uma concepção epistemológica que ganha a sua conformação no pensamento da Escola de Frankfurt. Todavia, isso não invalida a tese de Mosès de um modelo estético do conhecimento em Walter Benjamin. A teoria estética do conhecimento de Benjamin se situa no limiar de uma aspiração ao conhecimento estético das obras de arte que se aplica ao estudo da literatura moderna como se fosse uma forma de desejo metafísico que transcende absolutamente todos os objetos possíveis do conhecimento. Por isso, a arte é então concebida por Benjamin na perspectiva de um modelo estético: a totalidade somente pode ser captada no exame de obras que manifestam a singularidade dos mais diversos fenômenos da cultura, sob os auspícios da própria experiência histórica. Mosès esclarece a

⁶³ BENJAMIN, Walter. 1985. p.55.

⁶⁴ A esse respeito confira BENJAMIN, Walter. 1989. p.340.

⁶⁵ MOSÈS, Stéphane. 1992. p.133.

relação que há no pensamento de Benjamin entre a noção de conhecimento e a concepção estética da história da seguinte maneira:

A partir do livro sobre o drama barroco, [...] a estética vai lhe fornecer o modelo de uma historicidade específica, não regida pelo princípio de causalidade, e fundada sobre a inserção de cada obra de arte em uma zona de temporalidade autônoma, engendrando por assim dizer seu próprio presente, seu próprio passado e seu próprio futuro. Estas zonas de temporalidade, tão independentes uma em relação à outra quanto as obras que elas cercam, não sabem se adicionar nem formar, todas em conjunto, uma evolução homogênea, mas definem, ao contrário, uma história feita de uma sucessão descontínua de unidades semânticas discretas [grifo meu].⁶⁶

De fato, o conhecimento científico costuma ser compreendido como algo que surge a partir da mediação entre o particular e o universal. O conhecimento científico se dá ou por indução, pela subsunção do particular no universal, e que caracteriza as ciências empíricas desde Bacon, ou por dedução, pela descida do universal ao particular, traço típico das ciências teóricas. Porém, Walter Benjamin critica tanto a indução quanto a dedução no que tange à uma compreensão da experiência estética que seja aplicável à crítica literária: “a indução degrada as idéias em conceitos, na medida em que se abstém de ordená-las e hierarquizá-las, a dedução atinge o mesmo resultado, na medida em que as projeta num *continuum* pseudológico”.⁶⁷ No “Prefácio” epistemológico, Benjamin procura mostrar que a filosofia não é somente marcada pela representação conceitual, ou seja, pela ênfase na universalidade do conceito, mas que também o exame dos fenômenos singulares e a questão da teoria platônica das Idéias é uma característica essencial do pensamento filosófico, sobretudo, no que tange a compreensão da experiência estética. Nas “Questões introdutórias sobre teoria do conhecimento”, a concepção de método proposta por Walter Benjamin opõe-se a essas duas vias de acesso ao conhecimento. O método de Benjamin é

⁶⁶ MOSÈS, Stéphane. 1992. p.125.

⁶⁷ BENJAMIN, Walter. 1985. p.65.

marcado pela reflexão sobre a experiência histórica, na medida em que esta é essencialmente marcada pela idéia de descontinuidade. Dentre os exemplos citados por Benjamin de uma forma de expressão descontínua destaca-se o mosaico que é compreendido através do conceito de método como um “desvio” epistemológico:

Método é caminho indireto, é desvio. A representação como desvio é portanto a característica metodológica do tratado. [...] Incansável, o pensamento começa sempre de novo, e volta sempre, minuciosamente, às próprias coisas. Esse fôlego infatigável é a mais autêntica forma de ser da contemplação. Pois ao considerar um mesmo objeto nos vários estratos de sua significação, ela recebe ao mesmo tempo um estímulo para o recomeço perpétuo e uma justificação para a intermitência do seu ritmo. Ela não teme, nessas interrupções, perder sua energia, assim como o mosaico, na fragmentação caprichosa de suas partículas, não perde sua majestade. Tanto o mosaico como a contemplação justapõem elementos isolados e heterogêneos, e nada manifesta com mais força o impacto transcendente, quer da imagem sagrada, quer da verdade.⁶⁸

Na década de 20, e particularmente nas “Questões introdutórias sobre teoria do conhecimento”, o método de Benjamin assemelha-se aos mosaicos bizantinos e à estética de vanguarda surrealista. A “citação autorizada” torna-se um método de justaposição de fenômenos heterogêneos que embora pareçam divergentes, possuem certas semelhanças que precisam ser analisadas em seus mais íntimos detalhes. Trata-se de uma tentativa de apresentar certas idéias sem sistematizá-las filosoficamente ou prendê-las numa rede conceitual. Ao longo da obra de Benjamin, o choque que cada citação provoca no leitor assemelha-se ao efeito de estranhamento que Brecht propõe para o teatro. O fluxo linear é substituído pelo descontínuo. À linearidade contrapõem-se salteadoras citações que roubam as convicções do leitor deixando-o desarmado. Walter Benjamin compreende que a verdade não é fruto mediação entre o particular e o universal e nem pode ser alvo de uma “visão”,

⁶⁸ BENJAMIN, Walter. 1985. p.50/51.

de uma intuição intelectual romântica ou de um *dèjà vu* místico. Para Benjamin, o filósofo tem acesso à verdade na medida em que retoma a dimensão nomeadora da linguagem que caracteriza as mais diversas formas de expressão. O método que ele propõe vincula-se a um conceito de verdade como uma apresentação (*Darstellung*) de idéias que está ligada à teoria de linguagem formulada no ensaio, escrito em 1916, “Sobre a linguagem em geral e a linguagem do homem”. No “Prefácio” epistemológico, Benjamin afirma “a tese de que o objeto do saber não coincide com a verdade”⁶⁹ e questiona a defesa do conhecimento tal como foi proposto pelo neokantismo de Cohen, porque ela significa colocar-se fora do âmbito e da essência da própria filosofia: a teoria platônica das Idéias. Benjamin afirma que as distinções conceituais somente são verdadeiras na medida em que somos capazes de inserir conceitualmente os fenômenos empíricos nas idéias. É a crítica ao conceito de representação que levará Benjamin examinar o modo como os fenômenos empíricos se incorporam nas idéias. E é na própria apresentação das idéias, como a única maneira de desvelar verdadeiramente os fenômenos artísticos, que Benjamin encontra uma solução para o problema da relação entre a idéia e os fenômenos singulares. Benjamin tenta explicar essa relação entre os fenômenos e as idéias através do recurso a imagens retiradas do âmbito astronômico:

As idéias se relacionam com as coisas como as constelações com as estrelas. [...] As idéias são constelações intemporais, e na medida em que os elementos são apreendidos como pontos nessas constelações, os fenômenos são ao mesmo tempo divididos e salvos.⁷⁰

No “Prefácio” epistemológico, as idéias são concebidas como se fossem configurações fenomenológicas que podem ser descobertas na exegese minuciosa das

⁶⁹ BENJAMIN, Walter. 1985. p.52.

⁷⁰ Ibidem, p.56.

próprias formas de expressão singulares. No contexto da teoria benjaminiana das Idéias, as formas de expressão artísticas podem ser interpretadas, segundo o ensaio “Sobre a linguagem em geral e a linguagem do homem”, como ‘linguagens’, pois no ensaio de 1916 Benjamin afirma que “toda manifestação da vida espiritual humana pode ser concebida como uma espécie de linguagem”.⁷¹ A “idéia como uma configuração” ou “constelação” é um tema que possui certo parentesco com o romantismo de Schlegel e Novalis, uma vez que esses autores, através da defesa do conceito de medium-de-reflexão, interpretam a linguagem como o elo de ligação entre o conhecimento exterior e o conhecimento que advém da unidade sintética e originária da apercepção. Mas, é preciso lembrar que em Benjamin as idéias não podem ser pensadas como o fruto de nenhum tipo de intuição, nem mesmo da intelectual. O filósofo encontra uma outra fonte de onde jorram as idéias: a linguagem. Trata-se de uma retomada das idéias desenvolvidas no ensaio “Sobre a linguagem em geral e a linguagem do homem”, uma vez que, no prefácio do livro sobre o Trauerspiel, Benjamin apresenta alguns elementos de sua concepção de linguagem marcada pelo privilégio da dimensão nomeadora da linguagem:

Como algo de ideal, o Ser da verdade é distinto do modo de ser das aparências. A estrutura da verdade requer uma essência que pela ausência de intenção se assemelha à das coisas, mas lhe é superior pela permanência.[...] O ser livre de qualquer fenomenalidade, no qual reside exclusivamente essa força, é o do nome. É esse ser que determina o modo pelo qual são dadas as idéias.⁷²

No “Prefácio” epistemológico de 1925, é na dimensão nomeadora da linguagem, enquanto o ponto de partida de toda e qualquer experiência estética, que temos acesso às idéias. Em oposição a Kant, que defendeu os juízos sintéticos a priori e o privilégio do fenômeno como sendo as únicas vias seguras de acesso ao conhecimento, Benjamin propõe

⁷¹ BENJAMIN, Walter. 1996. p.263.

⁷² BENJAMIN, 1985. p.58.

que a dimensão cognitiva se encontra estreitamente vinculada à dimensão nomeadora da linguagem. Como afirma o próprio Benjamin em sua correspondência isso significa compreender a linguagem como o palácio ancestral das idéias, o modo pelo qual elas são dadas e o meio pelo qual somos capazes de desvelar os fenômenos. Todavia, o acesso à dimensão nomeadora não se dá através de uma análise da etimologia das palavras, de um exame da “linguagem primordial”, de uma gênese dos fenômenos históricos, mas, ao contrário, é algo que nasce de um despertar da “percepção original” das palavras. Em outros termos, isso significa re-descobrir a dimensão nomeadora de cada palavra:

A idéia é algo de lingüístico, é o elemento simbólico presente na essência da palavra. Na percepção empírica, em que as palavras se fragmentaram, elas possuem, ao lado de sua dimensão simbólica mais ou menos oculta, uma significação profana evidente.⁷³

Na *Origem do drama barroco alemão*, a tarefa da filosofia é compreendida por Benjamin como a experiência de restabelecer o caráter nomeador, originário e mimético da linguagem humana na análise da linguagem da arte e a sua diversidade de formas de expressão. Porém, é preciso lembrar que tal tarefa somente pode ser realizada na medida em que não se tome como ponto de partida qualquer comunicação dirigida para o exterior, privilegiando o signo em detrimento do nome. É preciso, retrospectivamente, forçar o inconsciente a despertar as idéias na memória, como se a idéia fosse uma “percepção originária” capaz de nomear cada coisa. A tarefa filosófica de restaurar a dimensão nomeadora da linguagem significa a retomada de um caráter mimético e artístico da linguagem humana, *aufgabe* que somente pode ser realizada por meio de uma “*anamnesis* platônica”.⁷⁴ Para Benjamin, no “Prefácio” epistemológico a *anamnèsis* platônica é uma categoria estética que surge no momento em que “na contemplação filosófica a idéia se

⁷³ BENJAMIN, Walter. 1985. p.58/59.

⁷⁴ Ibidem, p.59.

libera”, enquanto uma experiência filosófica que brota mnemonicamente do âmago da realidade, “reivindicando de novo seus direitos de nomeação”.⁷⁵

Nos escritos de juventude de Benjamin, o nome não é jogo de linguagem e nem arbítrio de signos. O nome é compreendido como o caráter mimético e a dimensão fundadora da linguagem e pode ser interpretado como uma condição transcendental de possibilidade de interpretação dos textos ou de tradução de uma língua à outra. No pensamento de Benjamin, o nome representa a luta contra o enfeitiçamento da linguagem e a subserviência à dimensão significativa. Na *Origem do drama barroco alemão*, o nome é responsável pelo despertar intelectual da “percepção original das palavras”. Se o signo não pode sobrepujar o nome, a idéia é a única fonte segura do despertar do ato nomeador da linguagem na própria contemplação filosófica. Consequentemente, o conceito não pode encobrir as idéias e as suas diversas formas de expressão e a linguagem da arte não pode ser reduzida a um privilégio da dimensão significativa. Em Benjamin, a filosofia é essencialmente uma luta pela apresentação das idéias, um embate que se alimenta da dimensão nomeadora da linguagem: “No curso de sua história, tantas vezes objeto de zombaria, a filosofia tem sido, com toda razão, uma luta pela representação de algumas poucas palavras, sempre as mesmas – as idéias”.⁷⁶

Em Walter Benjamin a Modernidade se revela como uma filosofia da descontinuidade. A essência da verdade escapa à necessidade de uma representação plana e achatada da realidade, é indiferente à continuidade linear da história e vincula-se à linguagem em suas mais diferentes manifestações. Para Benjamin, a filosofia implica a renovação das coisas, a partir de uma re-leitura da tradição, que provoca o re-

⁷⁵ BENJAMIN, Walter. 1985. p.59.

⁷⁶ Ibidem, p.59.

dimensionamento crítico dos conceitos e afirma a necessidade de despertar a dimensão nomeadora na consciência histórica. A dimensão nomeadora é compreendida como sendo o palácio ancestral da filosofia. Gérard Raulet, por exemplo, afirma que é o estado adâmico que ocupa de algum modo no pensamento de Benjamin o lugar da teoria tradicional do conhecimento.⁷⁷ A correspondência entre as palavras e os nomes, as idéias e os conceitos, é não-intencional e desinteressada uma vez que o despertar filosófico é visto como um relampejar da “percepção original das palavras”:

A verdade não é uma intenção, que encontrasse sua determinação através da empiria, e sim a força que determina a essência dessa empiria. [...] Elas não são dadas menos em uma linguagem primordial, que em uma percepção primordial, em que as palavras não perderam, em benefício da dimensão cognitiva, sua dignidade nomeadora.⁷⁸

Na *Origem do drama barroco alemão*, as “Questões introdutórias sobre teoria do conhecimento” é um texto de um alto grau de densidade filosófica que oferece ao leitor várias dificuldades de compreensão. À primeira vista, a leitura linear provoca no leitor a impressão de se tratar de um texto marcado pela desconexão de idéias, mas a cada nova leitura, parece-nos ser possível estabelecer pontos de contato entre uma citação e outra e perceber as afinidades existentes com os outros escritos de Benjamin. Em “Palavra como idéia”, por exemplo, Benjamin desenvolve as idéias apresentadas no ensaio “Sobre a linguagem em geral e a linguagem do homem”. Trata-se de uma retomada de sua concepção de linguagem, a partir de uma teoria platônica das idéias e, mais especificamente, de uma defesa do nome com fundamento e base da filosofia. Neste parágrafo, Benjamin introduz o tema da descontinuidade das idéias que será desenvolvido ainda no parágrafo intitulado “A Monadologia”. Nesse outro trecho, Benjamin afirma a tese de que a verdade é composta por uma harmonia entre as diversas “essências puras”. Cada

⁷⁷ RAULET, Gérard. 2000. p.12.

idéia é uma mônada que em sua descontinuidade se mantém íntegra e espelha a totalidade histórica. Porém, é preciso lembrar que Benjamin privilegia a descontinuidade e a fragmentação e que a pretensão à totalidade somente tem lugar no pensamento de Benjamin na medida em que cada mônada seja reconhecida como uma categoria estética que tem uma plena autonomia. Consequentemente, as idéias são concebidas como mônadas porque em sua perfeição solitária confirmam a tese da auto-suficiência delas em relação aos fenômenos empíricos.⁷⁹ O conceito de mônada, por sua vez, é uma apropriação teórica de Benjamin da Monadologia de Leibniz:

A idéia é mônada. O Ser que nela penetra com sua pré e pós-história traz em si, oculta, a figura do restante do mundo das idéias, da mesma forma que segundo Leibniz, em seu *Discurso sobre a Metafísica*, de 1686, em cada mônada estão indistintamente presentes todas as demais. A idéia é mônada – nela reside, preestabelecida, a representação dos fenômenos, como sua interpretação objetiva. [...] A idéia mônada – isto significa, em suma, que cada idéia contém a imagem do mundo. A representação da idéia impõe como tarefa, portanto, nada menos que descrição dessa imagem abreviada do mundo.⁸⁰

De fato, em 1925, a linguagem é inestimável para Benjamin, porque nela se manifesta as mais diversas formas de expressão, como o modo da apresentação das idéias. Porém, ela é precária quando privilegia o signo em detrimento do nome e quando se fundamenta em uma interpretação baseada em classificações arbitrárias dessas idéias, como se uma espécie pudesse ser enquadrada dentro de um gênero ou ser a essência própria de um gênero. A crítica de Benjamin é principalmente voltada ao enquadramento da arte em uma rede de conceitos que somente são capazes de explicar realidades históricas específicas ou prendê-las em uma totalidade histórica absoluta. Walter Benjamin argumenta que o crítico precisa

⁷⁸ BENJAMIN, 1985. p.58.

⁷⁹ A escolha de Benjamin pelo conceito de mônada no prefácio não é à toa. A mônada parece ter uma estreita ligação com o Barroco, como afirma Deleuze, em *A Dobra – Leibniz e o Barroco*, ao dizer que “Leibniz é o filósofo barroco por excelência”. A esse respeito confira DELEUZE, Gilles, 1991. p. 56.

⁸⁰ BENJAMIN, 1985. p.70.

agir com cautela e não se basear em classificações arbitrárias das idéias: “ Somente com a máxima cautela pode o filósofo seguir a tendência habitual de fazer das palavras conceitos abrangentes, para melhor assegurar-se delas”.⁸¹ A argumentação de Benjamin é contrária a qualquer tentativa de subsumir uma forma de expressão em um gênero. O drama barroco não pode ser inserido nas malhas de um conceito universal porque como tal ele apresenta nuances próprias em cada país que lhe deu abrigo. O drama barroco de Shakespeare não é o mesmo de Calderón e nem mesmo de Lohenstein ou Griphius.

Na década de 20, a ênfase de Benjamin permanece sempre acentuada num mesmo ponto – o método como a apresentação das idéias e o privilégio da dimensão nomeadora da linguagem: “[...] mas o que esse nomes não conseguem fazer como conceitos, conseguem fazer como idéias. Pois nelas, não é o semelhante que é absorvido, e sim o extremo que chega à sua síntese”.⁸² Embora nem sempre nos deparemos com fenômenos inteiramente heterogêneos, às vezes é possível apresentar uma síntese, mesmo que não seja uma síntese totalmente fundamentada em conceitos. Apesar de ser um estilo que em sua manifestação histórica é marcado pelo descontínuo na diversidade de suas formas de expressão, o drama barroco possui princípios constitutivos de organização que permaneceram estáveis durante todo século XVII.

Nas “Questões introdutórias...”, Benjamin questiona a posição de Croce, pois Croce instituiu uma espécie de psicologismo que privilegia a definição da arte como intuição. Ao contrário de Croce, Benjamin se posiciona a favor da expressão (*Ausdruck*) em detrimento da intuição intelectual romântica. Em certa medida, o posicionamento de Benjamin na introdução oferece um elemento importante para que possamos compreender a alegoria

⁸¹ BENJAMIN, 1985. p.61.

⁸² Ibidem, p.63.

como expressão (*Ausdruck*): “A alegoria do século XVII não é convenção da expressão, mas expressão da convenção”.⁸³ Gérard Raulet afirma o caráter arbitrário da alegoria:

[A alegoria] corresponde à cisão do significante e do significado, a uma queda no arbitrário dos signos. [...] A alegoria descreve a condição dolorosa da linguagem após a queda original, sua luta contra o arbitrário dos signos no seio do arbitrário dos signos.⁸⁴

Walter Benjamin afirma que “a alegoria é as duas coisas, convenção e expressão, e ambas são por natureza antagonísticas”.⁸⁵ Somos levados a interpretar Benjamin a favor da alegoria como uma forma de expressão marcada por essa queda no mundo da convenção dos signos. Várias são as passagens em que Benjamin fala de “forma de expressão” a relacionando à arte e a crítica literária. O fato é que ele não nega o aspecto arbitrário da alegoria, porém às vezes parece dar mais crédito à questão da expressão (*Ausdruck*). Ele tenta solucionar a tensão entre convenção e expressão ao afirmar que “a solução é dialética” e “imaneente à própria essência da escrita”.⁸⁶ Todavia, não acreditamos que ele tenha solucionado a questão na medida em que desenvolveu pouco o cerne do problema: a tensão entre o elemento expressivo sonoro (o “barroco da palavra”) e o visual (o “barroco da imagem”).

Na *Origem do drama barroco alemão*, as diversas formas de expressão barrocas fornecem o modelo de uma epistemologia cujo objetivo central é a apresentação (*Darstellung*) das idéias: “Se a apresentação quiser afirmar-se como o verdadeiro método do tratado filosófico, não pode deixar de ser a apresentação das idéias”.⁸⁷ O modelo estético do conhecimento no prefácio do *Trauerspielbuch* pode então ser resumido em dois

⁸³ BENJAMIN, 1985. p.197.

⁸⁴ RAULET, Gérard. 2000. p.24.

⁸⁵ BENJAMIN, 1985. p.197.

⁸⁶ BENJAMIN, 1985. p.197.

⁸⁷ Ibidem. p.51.

aspectos: em primeiro lugar, em uma crítica ao método indutivo e linear do historicismo e ao culto cego da verdade como uma correspondência aos fatos do positivismo. Em segundo lugar, consiste em uma crítica ao idealismo e ao seu método dedutivo de generalização abstrata através de conceitos, pois a inserção do particular no universal não pode ser simplesmente compreendida como uma dissolução total da realidade no auto-movimento da Idéia. O contexto histórico no qual Benjamin se insere, segundo Françoise Proust, é também aquele dos partidários do positivismo lógico que procuravam dar prosseguimento à revolução copernicana de Kant.⁸⁸ Porém, o conceito de verdade para Benjamin não se enquadra nos padrões de verdade como fruto de uma consciência pura, destituída de traços empíricos, que caracteriza a epistemologia neokantiana. O neokantismo falhou em sua retomada da filosofia kantiana, segundo a perspectiva benjaminiana, porque deu muita ênfase a um conceito de experiência restrito ao plano de uma epistemologia pura.⁸⁹

Em terceiro lugar, a perspicácia de Benjamin, ao contrário, foi a de defender a idéia de “descontinuidade do método científico” e aproximar o plano epistemológico do conceito de experiência à necessidade de compreender a experiência histórica. Benjamin buscou apresentar uma interpretação do pensamento kantiano que não valorizasse apenas a via epistemológica, mas que ressaltasse principalmente o aspecto material e estético da experiência. Em oposição a essas duas vias de acesso ao conhecimento, Benjamin propõe um conceito de verdade que tem como base de sustentação teórica as categorias estéticas de origem, mônada e constelação. A verdade é possível na medida em que ela é fruto do entrelaçamento dinâmico entre o fenômeno empírico e a idéia estética. A totalidade histórica se encarna nos fenômenos, manifestando-se descontinuamente no aspecto singular

⁸⁸ PROUST, Françoise, 1994. pp. 194/196.

⁸⁹ A esse respeito conferir MATOS, Olgária, 1993. pp. 123/154.

de cada forma de expressão artística. Mas, tanto no ensaio de 1916 quanto, posteriormente, no livro sobre o drama barroco, infelizmente o ponto de vista de Benjamin a respeito da relação entre as diversas formas de expressão e a idéia da linguagem da arte não é explicitamente e completamente desenvolvido por ele.

Na *Origem do drama barroco alemão*, Benjamin afirma que a tarefa do filósofo é restaurar, via a contemplação das idéias “originárias”, o caráter nomeador ou mimético da linguagem. A contemplação das idéias é o oposto de uma epistemologia pura, como é o caso do neokantismo de Cohen, e de qualquer comunicação dirigida somente para o exterior.⁹⁰ Por um lado, nas “Questões introdutórias sobre teoria do conhecimento”, principalmente em “A palavra como idéia”, Benjamin retoma, no âmbito de uma teoria platônica das Idéia, alguns aspectos do ensaio “Sobre a linguagem em geral e a linguagem do homem”. O ponto de vista que se mantém deste escrito de 1916 ainda é a dicotomia entre o elemento comunicativo e o simbólico. Por outro lado, o “Prefácio” epistemológico de *Origem do drama barroco alemão*, escrito em 1925, pode ser compreendido, como procuramos grosso modo apresentar acima neste capítulo, como um ‘alargamento’ do enfoque kantiano da experiência, por exemplo, tal como é teoricamente esboçado no ensaio de 1918 “Sobre o programa da filosofia vindoura”.

1.5. O modelo teológico-político da história

“Os fatos, por si, não têm significado” (Valéry)

Na obra de Walter Benjamin, o modelo teológico-político é encontrado principalmente a partir do manuscrito de *Passagen-Werk* (“Trabalho das Passagens”), um longo estudo inacabado do filósofo judeu sobre a Paris do século XIX, e posteriormente nas *Teses*, que podem em certa medida ser compreendidas como um esboço teórico de idéias que talvez fizessem parte da introdução metodológica do *Passagen-Werk*. O paradigma político da história proposto nas *Teses* é o mais complexo de todos, porque nele convergem vários aspectos dos escritos anteriores, apresentando uma profunda tensão entre os motivos judaicos de juventude e a influência posterior do materialismo histórico, além de indicar o engajamento vivencial e a profunda consciência da crise social que caracterizou o período anterior à Segunda Guerra Mundial. O modelo teológico-político é sustentado por uma crítica rigorosa do continuum histórico, do princípio historicista da empatia e a ênfase na idéia de progresso:

A idéia de um progresso da humanidade na história é inseparável da idéia de sua marcha no interior de um tempo vazio e homogêneo. A crítica da idéia do progresso tem como pressuposto a crítica da idéia dessa marcha.⁹¹

Na obra de Walter Benjamin, pode-se afirmar que o conceito de “constelação” aparece pela primeira vez na *Origem do drama barroco alemão*, através de um uso lingüístico que constrói uma relação metafórica entre as estrelas e os nomes para explicar a teoria platônica das Idéias. No Prefácio, escrito em 1925, Benjamin apresenta teoricamente a sua concepção epistemológica das “constelações” recorrendo a uma metáfora astronômica: “as idéias se relacionam com as coisas como as constelações com as

⁹⁰ BENJAMIN, Walter. 1985. p.59.

estrelas”.⁹² Posteriormente, nas *Teses*, o filósofo retoma o “Prefácio” epistemológico e afirma, mais claramente, que a “constelação” designa aquelas formações ideais que revelam uma nova configuração teórica:

Pensar não inclui apenas o movimento das idéias, mas também sua imobilização. Quando o pensamento pára, bruscamente, numa configuração saturada de tensões, ele lhes comunica um choque, através do qual essa configuração se cristaliza enquanto mônada.⁹³

No “Prefácio” epistemológico de 1925, a “constelação” é um dos termos encontrados por Benjamin para anunciar uma teoria do conhecimento da arte inovadora que significa uma ruptura com a teoria tradicional. Benjamin propõe, em oposição ao continuum pseudológico do historicismo, uma concepção de descontinuidade do método, como uma crítica do princípio da empatia. Por outro lado, a constelação é também uma alternativa teórica ao *continuum* pseudológico do neokantismo e sua ênfase em uma epistemologia pura. Em 1940, o conceito de “constelação” é definido como um princípio epistemológico de legibilidade dos fenômenos históricos, que permite o re-agrupamento dos extremos de cada fenômeno. Os conceitos são desmembrados, como se fossem pequenos fragmentos da história, agrupados em constelações teóricas e apresentados como idéias filosóficas. As constelações defendidas nas *Teses* nada mais são do que categorias de um “outro dizer” da contemplação platônica das idéias da tese *Origem do drama barroco alemão*. Só que em vez de contemplar um mundo destituído de qualquer traço do empírico, imutável e atemporal, como é o caso do platonismo e do neokantismo de Cohen, Benjamin preferiu dirigir o seu olhar a uma visão materialista, estética e política das idéias e dos conceitos, na intenção salvadora de rememorar aqueles fenômenos históricos e obras de arte que foram recalçados na história.

⁹¹ BENJAMIN, Walter. 1985. p.229.

⁹² BENJAMIN, 1985. p.56.

As *Teses* de Benjamin constituem um amadurecimento e um aprofundamento da teoria do conhecimento proposta nas “Questões introdutórias...” do livro sobre o drama barroco. No escrito de 1940, após idas e reviravoltas, o filósofo judeu consegue re-dimensionar as categorias lingüísticas, estéticas e históricas de origem, mônada e constelação dando-lhe uma versão mais voltada à dimensão política influenciada pelo marxismo. No *Trauerspielbuch*, Benjamin transparece uma forte preocupação com a “origem” da queda do homem na Modernidade, a partir de uma leitura do século XVII. Nas *Teses*, o autor apresenta uma posição mais engajada com o momento presente e preocupada em entender os dilemas políticos de sua época. Posteriormente, é o frankfurtiano é Adorno quem consegue conferir uma conotação epistemológica mais precisa e capaz de dar conta da dimensão estética ao termo “constelação”, por exemplo, na *Dialética Negativa*, pois descarta as conotações judaicas e metafísicas. Assim como Benjamin, Adorno concebia a constelação como uma categoria histórico-filosófica que permite uma compreensão correta da experiência filosófica, como uma atividade intrínseca e correlativa à experiência estética e histórica, principalmente porque rompe com o positivismo e se aparenta ao fazer artístico – cito Adorno:

Somente as constelações representam, de fora, o que o conceito extirpou no interior [...]. colecionando o conceito as coisas cognocentes, elas determinam potencialmente seu interior, atingem pensando, o que o pensamento extermina de si mesmo.⁹⁴

O modelo estético da história entra em cena pela primeira vez em 1925 no livro sobre o drama barroco, sendo concebido por Benjamin como se fosse uma exposição da idéia estética aplicada a crítica literária do drama barroco. No “Prefácio” epistemológico de

⁹³ BENJAMIN, Walter. 1985. p.231.

1925, Benjamin coloca em questão as categorias lingüísticas, estéticas e históricas vigentes na época, a partir de uma compreensão não linear do conhecimento histórico, rompendo com uma visão da cultura ocidental que acredita em uma história da humanidade marcada pela crença na evolução tecnológica e no progresso que foi introduzida pelo racionalismo e o Iluminismo nos séculos XVII e XVIII. Posteriormente, essas categorias são desenvolvidas no modelo teológico-político das *Teses* em uma crítica aberta à social democracia e ao marxismo vulgar vigente na época. Benjamin retoma novamente, por exemplo, as idéias estéticas de mônada e constelação e podemos perceber o retorno dos motivos judaicos de juventude em sua defesa de uma história orientada por uma revolução de acabamento messiânico e utópico. Ao conhecimento histórico inspirado na morfologia de Goethe do *Trauerspielbuch*, que desperta no historiador a liberdade de interpretar as estruturas históricas como se fossem fenômenos de “origem” (*Ur-Sprung*), ou recortes no tecido do tempo, que instauram uma temporalidade não linear, é contraposto um modelo teológico-político do conhecimento histórico nas *Teses*, profundamente influenciado pelo marxismo e o judaísmo. No entanto, a presença de categorias judaicas dificulta ainda mais a compreensão deste escrito de Benjamin a partir de uma ênfase na dicotomia entre a teologia e o marxismo. Ao longo das *Teses*, as referências confundem o leitor, mas permitem afirmar que não há uma linha de demarcação muito nítida no pensamento do filósofo entre o elemento teológico de juventude e sua posterior adesão ao marxismo.

Nas *Teses*, a “redenção” (*Erlösung*) da humanidade, como uma categoria judaica que é aplicada por Benjamin como sendo um conceito histórico-filosófico, não é somente uma visão utópica da história através da rememoração do passado. Michel Löwy argumenta, por

⁹⁴ A esse respeito confira a *Dialética Negativa* e a citação do filósofo frankfurtiano Adorno em DUARTE, Rodrigo. 2000. p.27.

exemplo, que “a redenção exige uma rememoração do passado, sem distinguir entre os acontecimentos ou os indivíduos ‘grandes’ e os ‘pequenos’”.⁹⁵ Na obra de Walter Benjamin e, mais especificamente nas *Teses*, a rememoração (*Eingedenken*) é uma compreendida como se fosse uma espécie de *anamnèsis* platônica dos fenômenos históricos singulares, tornando-se para Benjamin a agulha magnética da bússola histórica. Na concepção de história de Benjamin está sempre em questão a necessidade de uma humanidade redimida e salva pela história, em um reenvio terminológico ao cristianismo e ao judaísmo. Ao desejo incessante judaico do re-estabelecimento do estado originário das coisas é associada uma visão utópica do futuro que teoricamente se sustenta no messianismo. Deste ponto de vista, a “iluminação profana”, que se manifesta como a repetição e a interrupção do *continuum* histórico linear, é a somatória da restituição mnemônica do passado e uma libertação da humanidade que é fruto de uma redenção utópica e revolucionária. A rememoração do passado recalcado e esquecido e a posterior salvação dialética de potencialidades históricas que se encontravam na contramão do *continuum* histórico, por meio de um “salto de tigre” nos interstícios recalcados da história, não podem apenas ser compreendidas como se fossem uma experiência surrealista de contemplação mnemônica do fluxo espaço-temporal, mas também sendo algo que está ao serviço da reflexão filosófica e, sobretudo, da práxis epistemológica e política de apreensão do presente como uma atualização do passado e uma abertura dialética ao futuro: “a verdadeira imagem do passado perpassa veloz. O passado só se deixa fixar como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido”.⁹⁶

⁹⁵ LÖWY, 2001. p.41.

⁹⁶ BENJAMIN, Walter. 1985. p.224.

Em *Avertissement d'incendie*, Löwy afirma que a “memorização” (*Eingedenken*) e a “redenção” (*Erlösung*), enquanto formas de repetição e interrupção do *continuum* histórico, estão “a serviço da reflexão e da prática revolucionária do presente, aqui e agora – *jetzt!*”⁹⁷

Em Walter Benjamin, a memorização é uma das tarefas hermenêuticas do historiador engajado com sua época que desmembra os fenômenos históricos em extremos heterogêneos. A memorização significa uma ruptura que destrói a idéia de causalidade histórica. Este é um dos motivos porque a categoria judaica de “memorização” (*Eingedenken*), proposta nas *Teses*, pode ser compreendida como uma atualização teórica da “teoria platônica das idéias”, que foi apresentada no Prefácio do *Trauerspielbuch*. Consequentemente, pode-se então afirmar que a memorização é uma nova roupagem da *anamnèsis* platônica exposta no “Prefácio” epistemológico de 1925. De fato, Benjamin consegue explicar melhor o problema da *anamnèsis* platônica quando fala a respeito da memorização como uma categoria epistemológica da historiografia que não se sustenta em nexos causais.

Por um lado, os “fenômenos de origem” (*Urphänomen*) necessitam de uma reparação mnemônica da história que se dá inicialmente através da memorização. Na obra de Walter Benjamin, através do trabalho da citação, os fenômenos são reunidos conceitualmente em uma montagem literária, como se fossem os cacos de um vaso que foi estilhaçado pela queda na Modernidade com o Racionalismo e o Iluminismo. Por outro lado, o tempo histórico é analisado por Benjamin como um tempo descontínuo, que permite ao historiador reagrupar os fenômenos em um mosaico literário composto de fragmentos da experiência histórica. Benjamin se opõe radicalmente aos escoamentos lineares do tempo, à dificuldade de reter os instantes históricos em uma causalidade histórica e propõe uma crítica incisiva

⁹⁷ LÖWY, 2001, p.43.

ao tempo puramente quantitativo do historicismo, que se sustenta no princípio epistemológico da empatia e ênfase em uma causalidade histórica. Em *Histoire à Contretemps*, Françoise Proust analisa precisamente a tese benjaminiana que rompe com o postulado do historicismo de uma concepção de história sustentada pela princípio de causalidade:

A história não tem então nada de um vínculo causal, de uma correlação de causas e efeitos. A causa é, como o sabia já Nietzsche, posterior ao efeito: o presente, posterior ao passado, é a condição da vida ou da sobrevivência do passado. Quanto ao efeito, ele é anterior à causa: é o passado que dá sua força à intervenção presente e a encarrega de ter suas promessas. O efeito nunca é aliás a seqüência necessária da causa: não é dado e está sempre a espera de sua realização e de sua atualização.⁹⁸

Nas *Teses*, o objetivo de Benjamin é criticar aqueles autores que acreditam que a causalidade histórica seja um princípio de legitimação dos fenômenos singulares. Benjamin propõe fundar uma concepção de história que significasse uma ruptura com a falsa objetividade do historicismo. A crítica do contínuo histórico é uma crítica à causalidade histórica. Os acontecimentos históricos não podem ser compreendidos da mesma maneira que a mecânica newtoniana, a partir de uma relação de causa e efeito. Deste ponto de vista, as categorias lingüísticas, estéticas e políticas deste autor desempenham um papel fundamental, pois rompem com a idéia de causalidade histórica. A constelação da história concebida por Benjamin nas *Teses* é marcada por uma força de repulsão centrífuga à concepção do tempo histórico do cristianismo, ao Iluminismo da Revolução Francesa, ao *Aufklärung* de Kant e, especialmente, ao movimento dialético da história de Hegel. A crítica de Benjamin nas *Teses* ao continuum histórico significa o rompimento com o modelo teleológico ocidental e a passagem a uma compreensão da história mais voltada a uma idéia de descontinuidade espaço-temporal. Assim, podemos afirmar que a partir de

⁹⁸ A esse respeito confira *Histoire à Contretemps*. PROUST, Françoise. 1994. p.48.

Benjamin um olhar teleológico se torna uma visão demasiadamente sistemática e pretensiosa da história. Em *Advertissement d'Incendie*, Löwy argumenta, por exemplo, que nas *Teses* Benjamin consegue realizar mais nitidamente o seu projeto de destruição crítica do historicismo porque, uma vez que ultrapassa a embriaguez cega da continuidade história, passa “de um tempo da necessidade a um tempo das possibilidades, um tempo aleatório aberto a todo momento de irrupção imprevisível do novo”.⁹⁹

Para concluir o capítulo, é preciso lembrar os três aspectos centrais das *Teses* que, de certa maneira, constituem o aprofundamento das questões desenvolvidas na *Origem do drama barroco alemão*: em primeiro lugar, a crítica da continuidade temporal. Se no *Trauerspielbuch* Benjamin rompe com o neokantismo de Cohen e afirma uma compreensão da história a partir de uma “descontinuidade do método científico”, nas *Teses* ressalta a exigência do materialismo histórico de romper com o continuum histórico iluminista. Nas *Teses*, a crítica é dirigida sobretudo ao historicismo, que se sustenta na “empatia” como um princípio epistemológico de legibilidade histórica:

Impossível caracterizar melhor o método como o qual rompeu o materialismo histórico. Esse método é o da empatia. Sua origem é a inércia do coração, a *acedia*, que desespera de apropriar-se da verdadeira imagem histórica, em seu relampejar fugaz.¹⁰⁰

Em segundo lugar, a crítica da causalidade histórica, que se mostra visivelmente na epígrafe de Nietzsche na Tese 12: “Precisamos da história, mas não como precisam dela os ociosos que passeiam no jardim da ciência”. A referência ao pensamento de Nietzsche sobre a história é importante porque mostra o forte desejo de Benjamin de encontrar um lugar seguro para a historiografia que não fosse dado por uma relação de causalidade. Para Benjamin, a conexão das idéias não implica uma relação de causa e efeito, mas uma relação

⁹⁹ LÖWY, 2001. p.120.

¹⁰⁰ A esse respeito confira as *Teses*. BENJAMIN, Walter. 1985. p.225.

determinada pela confluência entre o “fenômeno de origem” (*Ursprung*) e a constelação histórica. Na *Origem do drama barroco alemão*, a preocupação central de Benjamin é encontrar certos vínculos entre as categorias estéticas e as categorias históricas que não fossem objeto de uma relação de causalidade. Por isso, em 1925, ele adotou a morfologia de Goethe como um dos pressupostos teóricos de seu modelo estético do conhecimento.

Em terceiro lugar, a crítica da ideologia do progresso, que não se limita a uma polêmica contra determinadas forças políticas da época, mas que diz respeito à própria idéia de Progresso como um fluxo linear da história tal como foi introduzido na cultura ocidental pelo cristianismo. O objetivo central dessa crítica de Benjamin é mostrar que a concepção de história não pode se limitar a uma visão alienadora da realidade sustentada por uma idéia de Progresso. Nesta crítica, Benjamin retoma algumas das idéias desenvolvidas no prefácio ao livro sobre o livro do drama barroco, porém com uma mudança de perspectiva, na medida em que desloca o eixo da reflexão de uma abordagem estética do conhecimento para uma interpretação mais envolvida com o aspecto político.

Capítulo 2: LINGUAGEM E HISTÓRIA

2.1. Considerações preliminares:

A concepção benjaminiana de linguagem tem como a sua origem um de seus ensaios de juventude, “Sobre a linguagem em geral e a linguagem do homem”, escrito em 1916, onde Benjamin defende, via uma concepção de filosofia da linguagem marcada pela influência do romantismo e do misticismo judaico, a tese de que a idéia está inscrita na ordem do nome. Posteriormente, na *Origem do drama barroco alemão*, essa tese será ampliada, desenvolvida e traduzida epistemologicamente sob a roupagem de uma teoria das idéias, como a inserção do inteligível no sensível, de modo que isso significa para o autor a imersão do fenômeno na idéia. As categorias lingüísticas e históricas apresentadas pela primeira vez no ensaio escrito em 1916, do ponto de vista histórico aludem a uma utopia escatológica de futuro e, do ponto de vista lingüístico, a um messianismo da “linguagem pura”. A tese de Meschonnic é defender a relação de implicação entre a linguagem e a história “tanto como um método quanto como uma escrita”.¹⁰¹ Meschonnic afirma não ser plausível uma análise do pensamento de Benjamin que separe as categorias lingüísticas e a concepção messiânica de história. A proposta de Meschonnic é de uma leitura dos escritos de Benjamin que dê ênfase à idéia de uma continuidade tomando como ponto de partida a dimensão alegórica como sendo a forma de expressão específica da dimensão judaica. Para Meschonnic, uma *démarche* que procure examinar os escritos de Benjamin do ponto de vista de uma continuidade temática não pode ser senão alegórica. Dito isto, podemos então afirmar que uma leitura filosófica de Benjamin deveria sobretudo privilegiar a dimensão alegórica de seu pensamento. Em *L'allégorie chez Walter Benjamin, une aventure juive*,

Meschonnic confirma a reconciliação entre o prefácio epistemológico e o capítulo sobre a alegoria da seguinte maneira:

Benjamin a partir do estudo da alegoria, fez da alegoria um método, mas sobretudo transformou a retórica da alegoria em *forma-sujeito* [grifo meu; dn]. Ele deu a alegoria o sentido de sua relação com o judaísmo o sentido judaico de sua aventura.¹⁰²

Por outro lado, Bernd Witte defende três teses sobre a teoria da linguagem em Walter Benjamin: em primeiro lugar, Benjamin desenvolveu, afirma Witte, uma teoria da escrita, e o fez no livro sobre o drama barroco alemão. Em segundo lugar, a verdadeira linguagem, visada pela escrita tem caráter negativo. Ela destrói o signo lingüístico para restituir uma multiplicidade de significação. E por último, Witte afirma que a escrita alegórica é linguagem da morte e dos mortos. No que diz respeito à primeira tese, Witte argumenta que no livro sobre o drama barroco alemão a linguagem é entendida como uma escrita e a escrita como alegoria. Witte defende a tese da distinção entre duas concepções de linguagem: em primeiro lugar, a linguagem como um meio de comunicação oral. Esta concepção de linguagem é a base do logocentrismo ocidental. Em segundo lugar, a linguagem como um meio escrito de comunicação:

Ficamos na dependência da resposta à pergunta original: o que veio antes, a linguagem sonora, a linguagem falada, ou seja, a velha teoria de Herder sobre a poesia como linguagem primitiva da humanidade; [...] foram os pictogramas, os signos escritos, e que constituíram a primeira linguagem, e o homem aprendeu a falar a partir da interpretação dos signos escritos?¹⁰³

No Primeiro capítulo do Gênesis, no mito de criação judaico, Deus cria o mundo mediante a palavra falada: o Verbo divino é o material de que foi feito o homem. É este o primeiro modelo da origem da linguagem. De outro lado, a tradição mística da cabala

¹⁰² A esse respeito conferir MESCHONNIC, 1989, p.708.

¹⁰³ MESCHONNIC, 1989, p.708.

oferece através da revelação um outro modelo teórico. De acordo com a tradição judaica, existe um livro escrito com páginas em branco no qual está escrita a verdade sagrada. Este é um elemento importante porque permite afirmar a tese de que a linguagem se constitui a partir da leitura, de modo que a teoria benjaminiana da legibilidade do mundo apresenta algumas 'semelhanças de família' com a Cabala. A linguagem é legível, lê-se a verdade, daí o privilégio do olhar em Benjamin, que significa a ênfase na comunicação escrita como o fundamento da linguagem humana. Benjamin usa esses dois modelos teóricos da tradição judaica como um *leitmotiv* que o ajudaria a compreender melhor a essência da linguagem. Dito isto, podemos então afirmar que, para Benjamin, há duas possibilidades de "origem" da linguagem: de um lado, um Deus que cria o mundo mediante a palavra falada, que significa o privilégio do discurso oral como o fundamento do logocentrismo ocidental: "a linguagem – mãe da razão e da revelação, seu Alfa e Omega".¹⁰⁴ No ensaio de 1916 "Sobre a linguagem em geral e a linguagem do homem" e em "A tarefa do tradutor", como afirmam alguns intérpretes, há a predominância dessa concepção oral da linguagem, porém mesmo aí já é possível perceber alguns traços de sua teoria da linguagem a partir da escrita:

A linguagem da arte só pode ser compreendida em estreita ligação com a teoria dos signos. Sem ela, qualquer filosofia da linguagem permaneceria totalmente fragmentária, pois a relação entre linguagem e signo (do qual a relação entre linguagem humana e escrita constitui apenas um exemplo muito particular) é originária e fundamental.¹⁰⁵

Em seu artigo Bernd Witte argumenta que, em Benjamin, podemos encontrar ambas as concepções de linguagem e que uma não exclui a outra. Por outro lado, na *Origem do drama barroco alemão*, há uma ênfase maior em relação aos escritos anteriores na concepção da linguagem como escrita e a tese de uma concepção estética do conhecimento

¹⁰³ A esse respeito confira o artigo de Bernd Witte: "O que é mais importante: a escrita ou o escrito?" Witte, 1992.

¹⁰⁴ BENJAMIN, Walter. 1996. p.272.

contribui como uma espécie de fundamento das correspondências sutis que Benjamin estabelece entre a linguagem e o conteúdo de verdade. A hipótese de Witte é a de que, desde o início, o autor judeu já se encontrava no campo da teoria da escrita. Daí porque podemos afirmar que o ponto de partida da concepção de linguagem como escrita é o ensaio de 1916 “Sobre a linguagem em geral e linguagem do homem”, pois, no livro sobre o drama barroco, o conceito de alegoria é uma escrita essencialmente visual, que se caracteriza por uma forma decaída da linguagem nomeadora. O objetivo principal de Benjamin, no escrito de 1925, é o de “revelar a significação da alegoria barroca para a filosofia da História”¹⁰⁶ e, conseqüentemente, para a arte de vanguarda. A alegoria barroca é uma categoria estética de compreensão da história como algo efêmero, passageiro, um método hermenêutico que captura a transitoriedade histórica dos mais diversos fenômenos e a re-configura em imagens e conceitos. Trata-se de uma tentativa estética de resgatar o passado, seja ele representado pela consciência do declínio do mito homérico ou do símbolo romântico no surrealismo, através de uma exposição filosófica (*Darstellung*) da história que se transforma em uma constelação literária. A alegoria é ao mesmo tempo uma forma de expressão estética e uma representação da história. Benjamin dá à história um lugar no pensamento da linguagem na medida em que aproxima o conceito de alegoria à concepção de história do Barroco. Mas principalmente, como foi apontado por Rouanet na introdução ao livro, *A origem do drama barroco alemão* é uma tentativa de despertar, redimir e apresentar o esquecido barroco literário alemão, inscrevendo-o no contexto histórico atual. Se, por um lado, a forma fenomênica da alegoria é a própria concepção de história barroca, por outro lado, a alegoria remete a uma multiplicidade de significados, de

¹⁰⁵ BENJAMIN, 1996. p.284.

¹⁰⁶ BUCK-MORSS, 2002. p.201.

modo que “cada pessoa, cada coisa, cada relação pode significar qualquer outra”.¹⁰⁷ Além disso, Rouanet afirma que “a alegoria diz uma coisa, e significa, incansavelmente, outra, sempre a mesma: a concepção barroca da história”.¹⁰⁸ A alegoria é uma categoria lingüística e histórica, uma configuração estética que concilia o conteúdo material e o conteúdo de verdade. Para que possamos entender melhor o caráter dialético da alegoria seria então preciso encontrar o redemoinho, o movimento de “vai e vem” entre estes dois aspectos. Do mesmo modo que Hannah Arendt, em *Homens em Tempos Sombrios*, Meschonnic enfatiza uma “poética do judaico” que inclui o aspecto filosófico e epistemológico das questões da linguagem. A dialética da linguagem em Benjamin é uma dialética da suspensão [*Dialektik im Stillstand*]. Walter Benjamin era judeu, mas não se entregou à redução dualista. A atualidade de Walter Benjamin transparece na medida em que procuremos investigar a contrapelo a “*facies hippocratica* da história”, marcada pelo sofrimento de povos oprimidos, e o modo de significar da alegoria. Benjamin foi capaz de produzir pela re-aproximação dos fragmentos históricos, em um ritmo de significado que está presente, mas não é representado, através de uma constelação não linear da história.¹⁰⁹ Benjamin permanece sempre a caminho, isto é, se mantém o conflito entre uma subjetividade livre e a objetividade que nega o sujeito em favor da “*forma-sujeito*” da alegoria. O dualismo entre a linguagem e a história não cessa de separar o fora e o dentro, que esconde no primado do sentido, da linguagem e da história.

¹⁰⁷ BENJAMIN, 1985. p.196/197.

¹⁰⁸ ROUANET, 1985. p.38.

2.2. A concepção barroca da história

“Ninguém viveu no passado, ninguém viverá no futuro; o presente é a forma de toda vida” (Schopenhauer).

O Barroco é uma época trágica de rompimento com a tradicional ordenação do universo. O universo é visto como um caótico labirinto em constante devir, como algo grandioso e quase sempre hostil. Dentro desta perspectiva, encontramos uma criatura que experimenta uma visão de mundo que rompe com a linearidade histórica e o *continuum* da concepção renascentista. O homem barroco revela uma inquietação (*Sorge*). Ele parte de uma consciência do mal. Trata-se de um ser decaído ainda fortemente marcado pela culpabilidade cristã medieval e a idéia de que o mundo é a representação do pecado original e do mal. O homem barroco é um indivíduo em combate interno consigo mesmo e contra a comitiva de males que caracterizam o século XVII: a Contra-Reforma, a Guerra dos Trinta Anos, o Absolutismo monárquico como uma medida extrema de combate à desagregação política, as quatro grandes pestes, crueldades e violências. No contexto histórico da experiência barroca, o mundo não é algo estático, porém, ao contrário, é um leviatã em um constante movimento dinâmico, caracterizado por um constante turbilhão de forças complexas e inauditas que dificilmente podem ser compreendidas senão talvez através da análise de suas mais diversas representações culturais.

Na história da cultura ocidental, o barroco representa um “grau zero da história”: a gênese da Modernidade.¹¹⁰ O *homo barocchus* é uma primeira versão do homem moderno. Com a nova cosmovisão científica decorrente da descoberta de Copérnico descobre-se que a Terra se desloca em torno do Sol, conseqüentemente, provocando uma mudança no modo como o homem vê o mundo. O homem torna-se um ser minúsculo, insignificante, no novo

¹⁰⁹ MESCHONNIC, 1989. p.709.

¹¹⁰ A esse respeito confira CHIAMPI, 1998. pp. 3/22.

mundo desencantado. O medo da infinitude do universo é ampliado pela angústia do filósofo barroco Blaise Pascal em face do *silence éternel des espaces infinis*.¹¹¹ Porém, afirma Hauser, em *História social da arte e da literatura*, a coisa mais notável foi que essa mudança de visão de mundo significou o desenvolvimento de um novo sentimento.¹¹² O homem passa a ter um interesse maior em compreender a infinitude do universo e, por conseguinte, a si próprio como uma de suas partes. A passagem do renascimento ao barroco é marcada pela transição de uma visão de mundo fechada para uma abertura do universo na modernidade. O Barroco inaugura a Modernidade, pois vê o homem de uma maneira completamente nova. O homem torna-se um microcosmo inaudito estudado em seus múltiplos aspectos. Ao contrário do platonismo, que privilegiou o questionamento acerca da essência das coisas, o paradigma epistemológico escolhido pela modernidade barroca é o homem. Da teologia à moral, da psicologia à política, o antropocentrismo torna-se um princípio intelectual de análise da experiência histórica do século XVII. Diante da constatação da efemeridade das coisas, torna-se necessário compreender a queda do homem na Modernidade através de uma análise da estrutura racional do mundo. Mas se a concepção barroca do homem associa-se a uma imagem do “mundo às avessas”, na medida em que significa a passagem de uma preocupação ontológica com a essência das coisas a um questionamento do ser como manifestação, então a harmonia do universo torna-se um estranho jogo de contrários que somente pode ser compreendida no inverso desses contrários.¹¹³ O acesso à essência das coisas é negado e apenas através de uma leitura dos fenômenos é possível compreender a realidade. Se o homem é representado como um ser

¹¹¹ A esse respeito em *A Cultura do Barroco*, Maravall defende uma hipótese da existência de traços barrocos em Pascal. MARAVALL, 1997. p.276.

¹¹² HAUSER, 1995. pp. 442/495.

¹¹³ Em *A Cultura do Barroco*, Maravall afirma a tese da presença de certos traços filosóficos do platonismo no barroco.

decaído, busca-se então compreendê-lo às avessas do platonismo, pois é nas vísceras dos fenômenos empíricos que a queda na Modernidade pode ser encontrada.

No lugar de uma ontologia que tem como o seu ponto de apoio fixo o Ser estático de Parmênides, não resta ao homem moderno senão o movimento dinâmico e vertiginoso, sem fundo, da consciência da autodissolução do ser na imanência do devir, no processo inicialmente tomado por um caminho externo para o Ser: o *logos* de Heráclito como a “verdade” de Parmênides. A inquietação barroca é heraclitiana, uma espécie de sentimento ou consciência de instabilidade e mutabilidade, pois se manifesta como uma interrogação sobre o fluxo temporal do ser e das coisas que, com a introdução do tempo como algo saturnino, se transforma em uma necessidade do homem compreender a estrutura do mundo a partir de um mergulho no abismo de representações estéticas do século XVII que reenviam à símbolos quiméricos de uma realidade mais elevada. Há uma mudança na reflexão sobre o tempo: “a passagem do tempo não é mais caracterizada pelo ciclo anual da sementeira, da colheita e do repouso invernal da terra, mas pelo implacável trajeto da vida em direção à morte”.¹¹⁴ O sentimento barroco é lutuoso, sendo constantemente seduzido pela melancolia: o mundo, como eterno devir, como foi apontado acima, é a representação do mal e de forças antagônicas que disputam o poder. Porém, diante da constatação da malignidade do mundo, em vez de entregar-se à *acedia*, o homem barroco encontra reconforto nas manifestações culturais como expressão de uma reconciliação de contrários que se circunscrevem na idéia de totalidade: a arte, como a representação de uma história marcada por catástrofes e o arruinamento das coisas e a religião, como uma forma de expurgação do mal e a esperança de salvação da alma, constituirão os elementos imprescindíveis na sociedade barroca. De uma maneira geral, conforme demonstra

Françoise Proust em *Histoire a Contretemps*, o desencantamento barroco surge em uma contraposição às crenças otimistas da renascença:

Certamente, o drama barroco expõe o calvário das criaturas, seu caminho de cruz antes de sua passagem diante o julgamento último. Mas o século XVII renunciou a toda esperança escatológica. Os mistérios cristãos eram a crônica de uma conversão, eles expunham a história de um santo, após sua queda até a sua redenção final. Mas a perda pela Igreja de seu poder espiritual em consequência da secularização luterana e da retomada pelas mãos do príncipe do poder religioso (*cujus regio, ejus religio*) interditado doravante de dar uma solução religiosa a lembrança da salvação. Somente uma saída possível: uma salvação profana em um quadro religioso pois, em plena Contra-Reforma, o cristianismo é ainda maciçamente dominante.¹¹⁵

A retomada do Barroco no século XX desempenhou um papel fundamental na compreensão e crítica da Modernidade, pois foi através da luta pela re-inserção das categorias estéticas barrocas na modernidade que os historiadores e filósofos foram capazes não apenas de dar uma “legibilidade estética” ao Barroco, em oposição ao *Aufklärung* classicista, mas conseguiram principalmente analisar alguns dos aspectos culturais centrais da Modernidade. O reaparecimento das categorias estéticas barrocas no século XX é parte de uma espécie de arqueologia da Modernidade da qual o “luto cultural” de que fala Benjamin na *Origem do drama barroco alemão* não constitui apenas uma análise da história do século XVII, porém, ao contrário, significa sobretudo uma ampliação dos horizontes de compreensão da Modernidade, em suas raízes mais profundas. Ao descobrir as antinomias da experiência moderna na linguagem alegórica do Barroco, Benjamin consegue compreender vários aspectos dos entrecruzamentos históricos que caracterizam a queda do homem na Modernidade. No artigo *Filosofia da História de Walter Benjamin*, por exemplo, Klaus Garber afirma que o livro sobre o drama barroco alemão não é somente um resgate da alegoria e do barroco, mas se trata de um estudo sobre o “teor de verdade” do

¹¹⁴ BENJAMIN, Walter. 1985. p.173.

século XVII, cenário de uma forte tensão social¹¹⁶. O autor afirma que se trata de uma defesa de uma concepção da história como catástrofe, que contribui para a análise da queda do homem na Modernidade, na medida em que busca enfatizar a necessidade de uma atualização do barroco, a partir de uma representação *sui generis* da história. Do ponto de vista da filosofia da história de Benjamin, a Modernidade se inicia sob o signo saturnino do barroco e é a partir da escuta deste signo que se torna necessário analisar as antinomias que caracterizam a Modernidade. Em *Histoire a Contretemps*, Françoise Proust explica o re-envio de Benjamin ao Barroco da seguinte maneira:

Quando, em 1916, em plena guerra mundial, Benjamin empreende o estudo do teatro alemão do século XVII, o sentido é claro: trata-se de exumar o patrimônio que um certo século XVII dito barroco legou à posteridade e que, rechaçado ou desconhecido, não menos sobreviveu, desde sua origem até nossos dias, clandestinamente e contrariado. Trata-se de revelar uma tradição escondida e recoberta pelo pensamento filosófico e político moderno, mas cuja impotência hoje averiguada autoriza uma atualização surpreendente.¹¹⁷

No século XX, uma reavaliação importante da história da arte e, mais especificamente, do barroco, foi realizada pelo historiador de arte H. Wölfflin em *Conceitos Fundamentais da História da Arte*.¹¹⁸ A teoria de Wölfflin é significativa para a história da arte ao mostrar a tensão existente na cultura ocidental entre o renascimento e o barroco. Para Wölfflin, o Renascimento e o Barroco “são duas visões de mundo orientadas de forma diversa quanto ao gosto e interesse pelo mundo”.¹¹⁹ Em relação ao Renascimento, o Barroco representa uma modificação radical no modo de sentir e perceber da existência e da vida das grandes comunidades humanas. Wölfflin já aponta no sentido de uma

¹¹⁵ PROUST, Françoise. 1994. p.109/110.

¹¹⁶ Garber, Klaus. *Dossiê Walter Benjamin*. Revista da USP. N. 15. São Paulo. Set/out/nov de 1992

¹¹⁷ PROUST, Françoise. 1994. p.105.

¹¹⁸ A esse respeito conferir *Conceitos Fundamentais da História da Arte*. WÖLFFLIN, 2000.

¹¹⁹ WÖLFFLIN, 2000. p.25.

descontinuidade histórica na medida em que compreende o barroco como um rompimento com a forma fechada renascentista. Wölfflin afirma que a passagem do estilo linear, predominantemente tátil, ao estilo pictórico, cujo sentido é voltado apenas para o aspecto visual, representa um progresso na história da arte na medida em que a arte se liberta do objeto tal como ele é compreendido no Renascimento para dedicar-se às aparências das coisas. O que é interessante na análise genético-formal de Wölfflin e, posteriormente, no estudo de Benjamin sobre a alegoria barroca no *Trauerspielbuch*, é a descoberta dos sintomas de uma espécie de crise da *mimesis* como a categoria estética principal de compreensão das obras de arte.

Wölfflin apresenta uma teoria da arte que se sustenta em cinco polaridades conceituais, em que a cada característica da Renascença é contraposta uma categoria do Barroco. Historicamente, a tese de Wölfflin vai do linear ao pictórico, da visão em superfície à visão em profundidade, da forma fechada à forma aberta, da unidade à multiplicidade e da clareza absoluta à clareza relativa. O fenômeno do estilo linear é um modo de ver a realidade e procurar o sentido do objeto nos contornos. O estilo linear é uma espécie de tatear o objeto que conduz o olhar a um movimento tátil. Os olhos são “induzidos a tatear as margens”.¹²⁰ Wölfflin afirma também, por exemplo, “o estilo linear vê em linhas, o pictórico, em massas”.¹²¹ No estilo linear, o espectador contempla a obra de arte de acordo com a plasticidade dos contornos bem definidos, o campo visual percorre o objeto em um anseio tátil, no estilo pictórico a atenção deixa de se concentrar nas margens, perdendo-se no dinamismo da visão e os contornos tornam-se cada vez mais indiferenciados aos olhos enquanto elementos de contemplação da obra. O fenômeno linear

¹²⁰ WÖLFFLIN, 2000. p.26.

¹²¹ Ibidem, p.26.

se distingue do pictórico porque representa as coisas como elas são sustentando-se no princípio de individuação. O estilo pictórico, ao contrário, emancipando-se do *principium individuationis* que caracteriza, por exemplo, a pintura renascentista, na medida em que se distancia das sensações tácteis e apresenta uma forma de composição que representa o mundo em um contínuo movimento:

O terreno para a representação pictórica está preparado no momento em que desaparecem as sensações tácteis, quando se percebe apenas a justaposição de tons claros e escuros. Não é que esteja faltando a impressão de volume e espaço; ao contrário, a ilusão de materialidade pode ser muito mais forte, mas ela é obtida precisamente pelo fato de não ter sido transposta para o quadro mais plasticidade do que a aparência do conjunto realmente contém.¹²²

O esquema proposto por Wölfflin é interessante porque associa a categoria linear à arte do Renascimento e o conceito pictórico ao Barroco. Porém, toda a análise de Wölfflin centraliza-se na dinâmica histórica do linear ao pictórico. As demais categorias podem ser consideradas como sub-categorias do linear e o pictórico, servindo apenas para confirmar as diferenças entre o Renascimento e o Barroco. As categorias estéticas de Wölfflin são partes de um mesmo fenômeno cultural: a passagem do táctil ao ótico. A partir da tensão entre o Renascimento e o Barroco, o elemento visual desempenhará um papel fundamental na história da cultura ocidental. Os conceitos fundamentais da história da arte desenvolvidos por Wölfflin estão contidos em uma esquematização maior das diferenças estilísticas que separam a Renascença do Barroco: a oposição entre a alegoria e o símbolo.

Em *Walter Benjamin an Intellectual Biography*, curiosamente, Witte lembra que, no final de outubro de 1915, Benjamin mudou-se para Munique e freqüentou o seminário de Wölfflin. Bernd Witte afirma que o filósofo judeu declarou a Gerschom Scholem que o seminário do renomado historiador da arte Heinrich Wölfflin foi “muito ruim”: “Seu

¹²² WÖLFFLIN. 2000. p.31.

seminário não tem relação viável alguma com a significância de seu tema (miniaturas do início do período medieval), o seminário é completamente desorientado e ele [Wölfflin] não tem acesso algum à perspectiva da vida envolvida aqui”.¹²³ Infelizmente, não sabemos avaliar em que medida Wölfflin teria influído no pensamento de Benjamin, pois na leitura das Correspondências não encontramos referências explícitas às idéias de Wölfflin. Provavelmente, Benjamin teria sido contrário à demasiada esquematização teórica de Wölfflin. Mas é importante frisar aqui que as categorias estéticas de Wölfflin, por exemplo, uma certa proximidade entre a oposição entre o fenômeno do estilo linear e a modificação radical que representa o estilo pictórico no século XVII permitem certas analogias com a distinção entre a alegoria e o símbolo desenvolvida por Benjamin na *Origem do drama barroco alemão*. A tensão entre o Renascimento e o Barroco proposta por Wölfflin é traduzida por Benjamin em um movimento dialético que vai do Barroco ao Expressionismo. Além disso, existem também alguns traços do método morfológico de Wölfflin – como aponta Stéphane Mosès em *Ange de l'Histoire*, a reabilitação da morfologia no início do século XX é um fenômeno característico da época – que sugerem laços de consangüinidade com a posição de crítica ao *continuum* histórico defendida por Benjamin no livro sobre o drama barroco. Wölfflin ofereceu um elemento importante na compreensão da história da arte porque conseguiu aproximar o Barroco e as estéticas de vanguarda do século XX, demonstrando algumas similitudes teóricas importantes entre o estilo pictórico e a pintura impressionista. Certamente, a pintura ocidental no século XVI e XVII, conforme aponta eruditamente Wölfflin, na medida em que é desenvolvida no sentido de uma arte pictórica, marca um movimento em direção ao alegórico que, por sua

¹²³ WITTE, Bernd. 1998.p.34. O livro de Witte é uma leitura comentada da correspondência de Benjamin que reconstitui a biografia intelectual do filósofo e crítico literário judeu-alemão.

vez, não é um prolongamento das potencialidades artísticas da renascença, mas, ao contrário, significa uma retomada da arte medieval e, mais especificamente, da alegoria medieval. O impressionismo, segundo Wölfflin, não significa algo essencialmente novo. Em certa medida, a idéia central de Wölfflin é que os princípios elementares da arte de vanguarda já podem ser encontrados no estilo pictórico. Do argumento de Wölfflin, podemos deduzir que a arte de vanguarda tem suas origens no estilo pictórico e que o Impressionismo não constitui um fenômeno inaudito na história da arte. Na *Origem do drama barroco alemão*, há um certo parentesco entre a tese de Wölfflin da relação entre o estilo pictórico e a arte impressionista e a concepção histórico-filosófica do drama barroco proposta por Benjamin quando o filósofo afirma, por exemplo, que o Expressionismo apresenta muitas afinidades com a sensibilidade artística barroca:

Como o Expressionismo, o Barroco é menos a era de um *fazer* artístico, que de um inflexível *querer* artístico. É o que sempre ocorre nas chamadas épocas de decadência. A realidade mais alta da arte é a obra isolada e perfeita. Por vezes, no entanto, a obra acabada só é acessível aos epígonos. São os períodos de ‘decadência’ artística, de ‘vontade’ artística. [...] É nesse *querer* que se funda a *atualidade do Barroco* [grifo meu], depois do colapso da cultura clássica alemã. A isso se acrescenta a busca de um estilo lingüístico violento, que esteja à altura da violência dos acontecimentos históricos.¹²⁴

Para concluir, poder-se-ia então afirmar que a “razão barroca” do século XVII, analisada por Benjamin na *Origem do drama barroco alemão*, com seus emblemas e signos de queda do homem moderno na imanência, pode ser compreendida como a expressão da racionalidade de um “outro dizer” histórico, que atravessou a Modernidade e sobrevive ao racionalismo instrumental. A partir das análises de Walter Benjamin sobre o Trauerspiel e a alegoria barroca, como a primeira forma de declínio da singularidade da obra de arte, foi

possível tomar o barroco como uma modernidade radicalmente nova e diferente daquela imposta pela ideologia de progresso do Iluminismo. A razão barroca emerge do abismo das antinomias sociais que caracterizam a Modernidade e de suas emblemáticas representações estéticas se situa em um sentido alegórico e saturnino de luto e melancolia.

2.3. Alegoria, imanência e história

2.3.1. Alegoria e Imanência

Compreender, naturalmente, que o chão sobre o qual te ergues não pode ser maior que os dois pés que o cobrem. (Kafka)

Na Origem do drama barroco alemão, a alegoria coloca a significação em um plano ontológico, que constantemente aponta para um sentido imanentista, o signo se torna uma composição que registra as profundidades do ser, “a coisa se transforma em algo de diferente, através da coisa, o alegorista fala de algo diferente, ela se converte na chave de um saber [...]”.¹²⁴ O caráter destrutivo da alegoria, que destrói o signo para inseri-los em outros contextos em oposição ao *continuum* histórico, reside na sua capacidade de apresentar um conteúdo de verdade “saturado de história”, que o sentido literal, buscado freqüentemente pelos historiadores, infelizmente, desperdiça por “excesso” de clareza ou simplesmente pela ênfase em uma totalidade absoluta. Se no barroco a natureza ainda é a grande mestra, ela não se mostra no botão ou na flor azul, como no romantismo de Novalis, mas nos signos arbitrários de uma natureza decaída: “a natureza é o eternamente efêmero, e

¹²⁴ BENJAMIN, 1985. p.77.

¹²⁵ BENJAMIN, 1985. p.205/206.

só nesse efêmero o olhar saturnino daquelas gerações reconhecia a história”.¹²⁶ Ao contrário da arte renascentista, que privilegiava a *mimesis* como uma imitação da natureza, a alegoria benjaminiana possui um caráter mimético diferente, que se manifesta através de uma outra “natureza”: “a natureza lingüística”, o princípio de “construção” e legitimação imanentista da história não se perde na ilusão e nem se sustenta no afã cego de reconstituir a bela totalidade grega, mas compreende a necessidade de uma re-configuração fragmentária, às vezes essencialmente crítica, das “ruínas” do passado. A “*Ars Inveniendi*” que Benjamin propõe é a arte de encontrar algo novo nos fragmentos e lacunas do passado, através da invenção de uma outra significação. A ruína é a própria imagem da transitoriedade do tempo, símbolo de uma totalidade perdida. A perspectiva alegórica do século XVII “se empenhou pela interpenetração de todas as artes”, mas sem, contudo, cair no ideal de uma obra de arte total wagneriana. Há uma grande dependência do pensamento medieval e o rompimento com o Renascimento. Benjamin afirma que a aura dessas obras se extinguiu porque se sustentava no caráter arbitrário do signo, em suas “ruínas artificiais” que foram construídas meticulosamente, mas já estavam destinadas à destruição crítica executada no Classicismo:

A palavra história está gravada, com os caracteres da transitoriedade, no rosto da natureza. A fisionomia alegórica da natureza-história, posta no palco pelo drama, só está verdadeiramente presente como ruína.¹²⁷

Desde os escritos de juventude, Walter Benjamin acreditava que uma leitura do passado que trouxesse algo de novo nunca poderia ser alvo de uma compreensão sistemática. A proposta de Benjamin era uma reconstituição dos fenômenos que fosse capaz de romper com a idéia de totalidade. Para Benjamin, é no caráter fragmentário das diversas

¹²⁶ BENJAMIN, 1985. p.201.

¹²⁷ BENJAMIN, 1985. p.199-200.

formas de expressão que o sentido histórico pode se manifestar mais verdadeiramente ao historiador. Os objetos lingüísticos, na medida em que manifestam essa totalidade perdida, proporcionam um repertório infinito de possibilidades de interpretação das significações, que não pode ser renunciado em favor de uma comunicabilidade estéril. Se na *Origem do drama barroco alemão*, a alegoria é utilizada como um signo convencional para apresentar uma idéia, a função dos signos e dos fragmentos justapostos não é fixar um sentido literal, mas exprimir um conteúdo de verdade através de um “outro dizer”, de algo que se exprime em uma forma de expressão para “além do belo”.¹²⁸ A linguagem subverte os contextos lingüísticos e apresenta uma visão da história que se condensa como história do sofrimento, significativa em momentos de declínio, como aconteceu no século XVII. A alegoria é ao mesmo tempo alegoria da morte e imagem da ressurreição, o Cristo que morre pelo sofrimento e a dor e que renasce para salvar os homens do pecado. A teoria benjaminiana da alegoria se ordena em torno da figura da morte, de modo que pode ser compreendida como a negatividade do signo lingüístico, ou seja, como a materialidade do signo lingüístico que remete a outros níveis de significado, dentre os quais se destaca um sentido teológico imanentista. A significação alegórica é marcada pelo selo nietzscheano do “terreno, demasiado terreno”.¹²⁹ A morte enquanto tema da concepção de história natural é o conteúdo manifesto da alegoria barroca: “assim devemos, pela morte, penetrar naquela vida, [...] oferecendo-nos a veste, coberta de pérolas, da eternidade”.¹³⁰ A morte e o fim da idéia de totalidade absoluta são as figuras emblemáticas que o signo alegórico barroco quer realmente significar. Ao contrário do símbolo, que é por excelência uma figura de linguagem que redime a história através de imagens icônicas ditas universais, “a alegoria

¹²⁸ BENJAMIN, 1985. p.200.

¹²⁹ BENJAMIN, 1985. p.202.

mostra ao observador a *facies hippocratica* da história como protopaisagem petrificada”.¹³¹ A visão alegórica da história consiste sobretudo nesta exposição barroca e mundana da imanência histórica como história mundial do sofrimento humano. Daí poder-se-ia afirmar o caráter imanentista da concepção barroca de história. A história como natureza é um campo em declínio, ceifado pelo tempo que revela um campo em ruínas. A ruína, por sua vez, é o símbolo autêntico da força do tempo sobre as coisas. A alegoria aparece aqui então como uma natureza efêmera e passageira, que somente pode ser verdadeiramente entendida como ruína.

Em 1925, as ruínas e os fragmentos dos dramaturgos alemães recolhidos por Benjamin estão a serviço da metamorfose alegórica e a morte da significação pode então ser vista como o significado mais profundo da representação ou figuração alegórica. O alegorista usa a morte para significar o fato dos seres humanos estarem submetidos às leis do destino. O excesso de significação é, portanto, o teor de verdade da alegoria, a manifestação histórica e lingüística da alegoria. A morte mediatiza mediatiza o que no ensaio sobre as *Afinidades Eletivas* de Goethe, Benjamin distinguia como sendo o conteúdo de verdade autêntico e o teor coisal ou a manifestação lingüística e histórica das coisas. A arbitrariedade do signo alegórico é a manifestação suprema do reconhecimento da temporalidade, do fim da idéia de totalidade absoluta e da morte como formas de conhecimento. A morte, o vazio e o excesso de significação são os aspectos principais do conteúdo da alegoria e do princípio epistemológico que permite transformar mimeticamente a materialidade lingüística em um conteúdo de verdade. O alegorista, afirma Rouanet, é

¹³⁰ A esse respeito confira BENJAMIN, Walter. 1985. p.202.

¹³¹ BENJAMIN, 1985. p.188.

responsável por arrancar os objetos do lugar e inseri-los em outros contextos, provocando a morte do sentido literal e criando um sentido figurado, translúcido e imanentista.

O ponto de partida da teoria do alegórico em Benjamin é a famosa distinção estabelecida na história da literatura e, particularmente, no debate entre o classicismo e o romantismo alemão, entre o símbolo e a alegoria. Na *Origem do drama barroco alemão*, Benjamin confirma a tese de que não há uma verdadeira teoria da alegoria no século XVIII. A teoria da alegoria está subordinada à teoria do símbolo. A distinção entre a alegoria e o símbolo é o resultado do desenvolvimento filosófico dos séculos XVIII e XIX. No século XVIII, o conceito de alegoria é essencialmente especulativo e serve de contraponto ao simbólico. Goethe, um dos principais interessados no problema, tinha uma visão negativa da alegoria, que, segundo Benjamin, era “construída a posteriori”, atribuindo a ela um papel secundário na criação artística. As reflexões de Goethe sobre a alegoria surgiram em suas cartas a Schiller. As cartas tratavam de discussões teóricas, principalmente, sobre questões inerentes aos procedimentos poéticos. Goethe não atribuía grande importância ao alegórico, preferindo, no que concerne à poesia, o símbolo. Na *Origem do drama barroco alemão*, Benjamin faz uma referência explícita a Goethe no que diz respeito ao problema da alegoria e sua relação como o problema do particular e do universal. A citação de Goethe faz parte de uma das questões teóricas fundamentais da filosofia: a mediação entre o particular e o universal. Enquanto uma figura de linguagem, a alegoria é um desvio lingüístico extraordinariamente vantajoso porque permite procurar o particular a partir do universal e não apenas vê-lo como um exemplo do universal na materialidade do signo lingüístico, como é o caso do classicismo de Goethe que diz a respeito o seguinte:

Existe uma grande diferença, para o poeta, entre procurar o particular a partir do universal, e ver no particular o universal. Ao primeiro tipo pertence a alegoria, em que o particular só vale como exemplo do

universal. O segundo tipo corresponde à verdadeira natureza da poesia: ela exprime um particular, sem pensar no universal, sem dar-se conta disso, ou dando-se conta muito mais tarde.¹³²

Em *Dialética do Olhar*, em uma análise biográfica da Obra das Passagens, Buck-Morss procura esclarecer essa referência de Benjamin a Goethe da seguinte maneira: “Benjamin rejeitava por ‘insustentável’ o cânone estabelecido (baseado na formulação de Goethe) segundo o qual a diferença entre símbolo e alegoria dependia da maneira em que idéia e conceito relacionavam o particular com o geral”.¹³³ É, portanto, no debate intelectual entre Schiller e Goethe que começa a se delinear a distinção entre a alegoria e o símbolo. Assim, para Goethe a alegoria é inferior ao símbolo. Para Benjamin, ao contrário, a alegoria não é inferior ao símbolo. A alegoria é até mesmo superior que o símbolo. A alegoria não é o contraposto polar do símbolo. Não se trata somente de um recurso estilístico. A alegoria é uma “forma de expressão” tão importante quanto o discurso oral e a escrita, tão importante quanto o conceito. Através dela, o mundo objetivo se impõe sobre o sujeito com toda a sua força cognitiva.

Do ponto de vista da ruptura que ocorreu na Modernidade, pode-se afirmar a tese que a necessidade de estabelecer uma tal diferenciação não surgiu do uso etimológico corrente das palavras “alegoria” e “símbolo” na Antigüidade, mas foi um fenômeno provocado pelo debate aberto a partir das teorias estéticas do século XVIII. De início, essas categorias estéticas não tinham nada a ver uma com a outra. Somente depois da polêmica introduzida por Goethe, que a discussão sobre a alegoria e o símbolo se acirrou, tornando-se uma questão fundamental na história da arte: o que não tem sentido ganha sentido, encontra-se tanto no campo da literatura e das artes plásticas, como também no âmbito do religioso

¹³² BENJAMIN, 1985. p.183.

¹³³ A esse respeito conferir BUCK-MORSS, 2002. p.209.

sacramental. Por isso, podemos afirmar que, inicialmente, a alegoria foi compreendida como se fosse apenas uma figura retórica de linguagem e também como um método hermenêutico de exegese dos textos bíblicos. Posteriormente, ela se tornou uma categoria artística importante, sendo constantemente criticada porque, em vez de apresentar o aspecto comunicativo da linguagem, isto é, o *sensus literalis*, colocava-se algo diferente, o *sensus allegoricus*, de modo que o sentido confunde o leitor, pois o significado é ampliado violentamente. Ao contrário, o símbolo não apresenta uma relação indireta com um outro significado, através de outro significado, como se fosse um desvio lingüístico da literalidade do discurso, mas sendo compreendido como a apresentação imediata de um universal. A distinção surgida no século XVIII com Goethe e Schiller é apropriada por Benjamin no contexto de uma ruptura com o contínuo histórico do classicismo, que pensava que o símbolo fosse a dimensão fundadora da arte. Em *Verdade e Método*, Gadamer também nos ajuda a compreender melhor a questão da alegoria em Goethe, ao afirmar que para o próprio Goethe a oposição artística e teórica entre símbolo e alegoria permanece apenas um fenômeno particular da direção geral rumo ao significativo, que ele procura em todos os fenômenos culturais e, logo em seguida, cita um comentário de Goethe a favor do símbolo onde o poeta diz que tudo o que acontece na esfera da arte é simbólico pois ao tornar-se uma representação acena para o universal. A ênfase que Benjamin atribui à alegoria significa um acerto de contas com o *Aufklärung* classicista de Goethe e a afirmação das vanguardas estéticas do século XX. Por isso, pode-se talvez afirmar que o traço em comum entre a alegoria e o símbolo esteja em um significado para além do aspecto imagético ou sonoro, isto é, na apresentação de um teor de verdade (*Wahrheitsgehalt*), devendo-se ressaltar que a alegoria transforma-se em uma categoria

estética contemporânea porque apresenta signos ou idéias que rompem com o fluxo contínuo da significação.

Se o significado do símbolo é o resultado de sua função representativa, a alegoria, por outro lado, é uma forma de expressão que significa a representação da presença do ser-exibido de um outro. O procedimento de “exibir um outro” ao recorrer a uma “imagem de sentido” (*Sinnbild*) nada mais é do que a própria alegoria. Para Benjamin, a alegoria não é simplesmente o resultado de uma mediação entre o particular e o universal, consistindo em uma subsunção da idéia ao conceito, mas fruto de uma construção ou tessitura da escrita em decorrência da interpretação de um nível de sentido mais elevado da significação das palavras. Assim, talvez possamos afirmar que a alegoria é a consequência de um ato de arbitrariedade da linguagem, tanto do ponto de vista da leitura quanto da escrita, diante da multiplicidade de sentidos despertados. No conceito benjaminiano de alegoria parece existir algum tipo de circularidade hermenêutica ou, mais precisamente, de uma dialética entre o símbolo e a alegoria. A alegoria às vezes parece ser um procedimento hermenêutico que remete ao símbolo e o símbolo uma representação que reenvia à alegoria. Um exemplo claro disso é a *Melancolia* de Dürer, citada por Benjamin na *Origem do drama barroco alemão*. A gravura é uma alegoria composta por símbolos astrológicos, cabalísticos e místicos. O anjo figura o humor negro daquele que, dotado para o cálculo geométrico, pensa por imagens espaciais e não por abstrações filosóficas e, assim, permanece sempre aquém da contemplação superior. No caso da *Melancolia* de Dürer, trata-se de uma alegoria composta de vários elementos simbólicos, aos quais só temos acesso se a interpretarmos através de uma análise da dialética entre a alegoria e o símbolo que compõe a imagem. Pode-se então afirmar que no pensamento de Benjamin existe uma interdependência ou confluência da alegoria e do símbolo a qual tem como origem uma relação dialética, mas

que Benjamin privilegia o alegórico em detrimento do símbolo, devido ao seu caráter aurático.

De modo diferente de Benjamin, que vê a alegoria por meio do olhar da dialética, em *Verdade e Método*, Gadamer interpreta a alegoria sob o viés da tradição hermenêutica. No entanto, isso não impede de encontrarmos na posição de Gadamer alguns elementos que possam contribuir para o exame do conceito de alegoria na *Origem do drama barroco alemão*: “a alegoria surge da necessidade teológica de eliminar o escândalo na tradição religiosa – como se fez originariamente em Homero, e, ademais, reconhecer por trás disso verdades válidas”.¹³⁴ A tese de Gadamer é que a provável origem da desvalorização da alegoria se encontra na defesa do classicismo alemão, através da estética alemã, principalmente com Goethe e Schiller. Em contraposição ao Classicismo, o romantismo de Frierich Schlegel atribui um caráter elevado à alegoria quando afirma, por exemplo, que toda beleza é alegórica. Gadamer afirma que também o uso do símbolo que Hegel fez na sua *Estética* do conceito mantém-se ainda bastante próximo do conceito do alegórico. O uso lingüístico que os filósofos alemães fizeram da alegoria tem origem nas idéias românticas sobre a relação do indizível para com a linguagem e do descobrimento da poesia alegórica do Oriente, o que não pôde ser mantido, segundo Gadamer, pela formação humanística do século XIX. A influência do romantismo de Schlegel e Novalis é marcante no pensamento de Benjamin, principalmente em *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. A revalorização do alegórico por Benjamin teria tido provavelmente como uma das influências as idéias de Schlegel e Novalis. Há algumas referências a Novalis na tese de 1925 que ajudam a confirmar essa hipótese: “os negócios também podem ser tratados poeticamente... Um certo arcaísmo do estilo, um correto ordenamento

das massas, uma ligeira alusão à alegoria, uma certa excentricidade, respeito e perplexidade, que transparecem nesse estilo de escrever – estão entre os traços essenciais dessa arte”.¹³⁵ Para Benjamin – em uma interpretação crítica da alegoria bem diferente da leitura de Gadamer – Novalis se aproxima do Barroco justamente no campo alegórico, mas é sobretudo, no que diz respeito às afinidades entre o conceito de alegoria e o conceito romântico de ironia, que Novalis se aproxima do Barroco. Dito isso, pode-se afirmar que o fragmento e a ironia são desdobramentos teóricos da alegoria e a relação do indizível com a linguagem, um tema tipicamente romântico, marcado pela consciência da impossibilidade de se atingir o Absoluto, pode ser encontrada, por exemplo, no ensaio de 1916, intitulado “Sobre a linguagem em geral e a linguagem do homem” que, segundo o próprio Benjamin, teria influenciado na concepção teórica do livro sobre o drama barroco. A necessidade de que um signo seja a referência de um objeto, a fé na capacidade de substituir as coisas pelas palavras, não implica no Barroco o privilégio dado à função referencial do texto. Há o indizível. A linguagem não é apenas uma teia transparente de veias e signos comunicativos da razão instrumental como se fosse uma rede anteposta ao mundo para torná-lo visível. O que o signo não é capaz de alcançar, o que escapa a toda significação remete à esfera do Indizível.

¹³⁴ GADAMER, 1998. p.135.

2.3.2. Alegoria e História

Do ponto de vista histórico, a alegoria surgiu na Idade Média como uma reação teológica e hermenêutica com vistas ao fenômeno simbólico religioso. Como analisamos no capítulo anterior o hermetismo próprio da alegoria no barroco tornou-se algo muito apropriado na linguagem erudita para preservar a verdadeira sabedoria de vida: a imanência. Em certa medida, a poesia e a pintura da época foram o resultado do recurso à forma de expressão alegórica, principalmente de sua relação explícita com a teologia, marcada essencialmente pela tensão entre o sagrado e o profano. Posteriormente, houve um grande esforço da parte do Renascimento em traduzir os manuscritos do mundo antigo em uma nova escrita que fosse compreendida por uma sociedade que sofria várias metamorfoses. No Barroco, inicialmente, tratava-se de uma questão marcada por um fundo teológico que se expandiu para outras esferas do discurso como a ciência natural, moral, heráldica e poesia. A emblemática, por exemplo, é uma confirmação do surgimento da alegoria ‘moderna’. A alegoria, portanto, surgiu como uma expressão que marca a transição de uma visão de mundo antiga para uma visão de mundo moderna e que é um traço da querela estética do antigo e do moderno no pensamento de Walter Benjamin.

Em 1925, Benjamin afirma que com a expansão do fenômeno alegórico, houve “uma verdadeira erupção de imagens, que [originou] um caos de metáforas”.¹³⁵ A alegoria barroca é marcada por esse “exagero de metáforas”.¹³⁷ No curso do desenvolvimento da alegoria, houve uma confluência das linguagens imagéticas de origem egípcia, grega e

¹³⁵ A esse respeito confira a referência completa que Benjamin faz na *Origem do drama barroco alemão* ao poeta Novalis. 1985. p. 210.

¹³⁶ BENJAMIN, Walter. 1985. p.195.

¹³⁷ BENJAMIN, Walter, 1985. p.197.

cristã. A alegoria torna-se então uma exposição de uma expressão estética, isto é, uma representação icônica da história vinculada principalmente à arte, especialmente a literatura e a pintura, e em estreita ligação com a linguagem figurada. Em vez de desencorajarem os pensadores renascentistas e barrocos, as inúmeras obscuridades de sentido herdadas da tradição antiga os estimularam “a atribuir valor simbólico” a objetos de significados hostis, de difícil compreensão, distantes no tempo e espaço. Assim, uma maior recorrência ao sentido figurado, resulta em uma arbitrariedade interpretativa de uma multiplicidade de sentidos manifesta, por exemplo, no estilo e na literatura do drama barroco: “a mesma coisa podia simbolizar uma virtude e um vício, e portanto, em última análise, podia simbolizar tudo”.¹³⁸

A concepção benjaminiana de arte aborda a dimensão alegórica da arte moderna através da distinção entre a alegoria e o símbolo. Na *Origem do drama barroco alemão*, Benjamin defende a tese da alegoria como se fosse a origem e a base do barroco. No capítulo “Alegoria e drama barroco”, o autor tece críticas decisivas ao romantismo e ao classicismo alemão. No classicismo há um privilégio do símbolo em detrimento do alegórico. Benjamin critica o classicismo porque o classicismo viu na alegoria apenas “um modo de ilustração, e não uma forma de expressão”.¹³⁹ Opondo-se ao Romantismo, Benjamin não se limita a “descartar sumariamente a forma de expressão alegórica”.¹⁴⁰ O Romantismo ao adotar o fragmento e a ironia como formas de expressão aprisiona-se a uma noção de Absoluto que o enreda a um conceito de obra de arte acabada. O Classicismo, por outro lado, está vinculado a um conceito de belo natural que não leva em consideração a natureza enquanto ruína. O Classicismo não foi capaz de captar da *physis* em seus mínimos

¹³⁸ BENJAMIN, Walter. 1985. p.196.

¹³⁹ BENJAMIN, 1985. p.184.

detalhes, pois perseguia a bela totalidade. Na tese de 1925, Benjamin elabora uma crítica bastante concisa contra o romantismo alemão no que tange ao “uso fraudulento do ‘simbólico’”¹⁴¹ e contrapõe a uma posição tradicional em sua época que vê o Romantismo como uma antítese do Classicismo à sua posição inovadora que interpreta o Barroco como se fosse a antítese autêntica do Classicismo. Benjamin afirma que na escrita visual alegórica “o Barroco se revela como a soberana antítese do Classicismo”.¹⁴² Segundo o autor, há uma interpretação errônea do símbolo como uma manifestação do Absoluto nos românticos (vinculada a uma concepção “teológica” de símbolo) e também um equívoco na concepção de símbolo do Classicismo (vinculada a uma concepção ideal da arte), ao compreendê-lo como um “conceito profano de símbolo”, a qual se tornou a origem da depreciação da forma alegórica.¹⁴³ Ele afirma, enfaticamente, que é insustentável a distinção moderna entre a alegoria e o símbolo. O conceito de símbolo e o de alegoria foram deformados na estética romântica. Em seu resgate do *Trauerspiel*, a relação entre a alegoria e o símbolo é essencialmente dialética, uma característica que terá desdobramentos teóricos posteriormente em outras obras.

Em *O mundo como vontade e representação*, há uma passagem importante na qual Schopenhauer investiga o problema da alegoria que é citada por Benjamin na *Origem do drama barroco alemão*:

Se o objetivo de toda arte é a comunicação da idéia apreendida...; se além disso partir do conceito é algo condenável na arte, não se pode aprovar a prática explícita e proposital de usar uma obra de arte para a expressão de um conceito: é o caso da alegoria ... Se portanto uma imagem alegórica tem também valor artístico, este é distinto e independente do valor que possa ter enquanto alegoria. Uma obra de arte desse gênero tem um duplo

¹⁴⁰ BENJAMIN, 1985. p.184.

¹⁴¹ BENJAMIN, 1985. p.182.

¹⁴² BENJAMIN, 1985. p.98.

¹⁴³ BENJAMIN, 1985. p.183.

fim, exprimir um conceito e exprimir uma idéia. Somente o último pode ser um fim artístico.¹⁴⁴

Na *Origem do drama barroco alemão*, a referência de Benjamin ao filósofo Schopenhauer é parte de uma questão filosófica fundamental: a subsunção ou a mediação da idéia no conceito. Segundo essa passagem de Schopenhauer, podemos destacar alguns elementos importantes para a compreensão da alegoria como uma categoria filosófica: em primeiro lugar, o vínculo que Schopenhauer propõe entre a alegoria enquanto ‘forma de expressão’ e o conceito enquanto ‘representação’ (*Vorstellung*) de um objeto. A alegoria, para ele, é a expressão (*Ausdruck*) de uma idéia e também a representação de um conceito. O símbolo, no entanto, é somente a expressão ou representação de uma idéia. Em segundo lugar, o símbolo não necessita de nenhum tipo de mergulho da idéia ao nível do conceito. O símbolo é imediato. Na alegoria, ao contrário, o sentido não é imediato pois “há um processo de substituição”.¹⁴⁵ No símbolo, o signo e o referente ou representado se associam de modo inteiramente convencional. Na alegoria, o sentido não é dado, pois há entre o apresentado e o conceito indicado uma relação baseada em uma mediação sob o plano dos conceitos ou de uma associação de idéias, ou seja, no caso da alegoria trata-se de uma subsunção da idéia no conceito. Em terceiro lugar, Schopenhauer em sua análise aproxima o símbolo das artes plásticas e a alegoria da escrita. Assim, podemos afirmar que os dois primeiros aspectos que apontamos acima no pensamento de Schopenhauer, a saber, o vínculo que o filósofo propõe entre a alegoria enquanto ‘forma de expressão’ e o conceito enquanto uma ‘representação’ (*Vorstellung*) de um objeto e também a definição dada por ele de que a alegoria é uma forma de expressão marcada pela mediação entre a idéia e o conceito serão retomados por Benjamin na seção “Símbolo e alegoria no classicismo” e

¹⁴⁴ A esse respeito conferir a citação completa em Schopenhauer. *O mundo como vontade e representação*,

terão repercussões ao longo do texto, inclusive na introdução epistemológica, que foi escrita após o término do capítulo “Alegoria e drama barroco” e que procuramos analisar no capítulo 1 da dissertação. Na *Origem do drama barroco alemão*, Benjamin é crítico em relação à posição de Schopenhauer, que vincula o fenômeno alegórico à necessidade da mediação da idéia no conceito. Além disso, a aproximação de Schopenhauer entre a alegoria e a escrita também é um traço abordado por Benjamin em “Símbolo e alegoria no classicismo” sendo desenvolvido posteriormente na seção dedicada à teoria barroca da linguagem, onde Benjamin examina as idéias de Ritter sobre a escrita.

Na *Origem do drama barroco alemão*, Schopenhauer é um dos vários autores aos quais Walter Benjamin fez referência (surpreendentemente Benjamin ‘coleccionou’ cerca de 600 citações!), sendo um dos teóricos que teve uma profunda consciência dos limites da questão. Conforme a passagem citada acima, para Schopenhauer, a alegoria é a prática do uso de uma obra de arte para a apresentação ou exposição (*Darstellung*) de uma idéia. Mas, para isso, é preciso realizar uma mediação da idéia ao nível dos conceitos. No entanto, o objetivo da arte é o de apresentar uma idéia e não um conceito. Por isso, Schopenhauer também atribuiu grande importância ao símbolo. O símbolo é a expressão ou representação de uma idéia. A alegoria tem seu valor heurístico, mas o valor artístico é independente do valor que possa ter como um conceito. Schopenhauer interpreta a alegoria como uma categoria estética vinculada ao plano dos conceitos. Por essa razão, encontra-se em segundo lugar no campo das artes. Schopenhauer, tencionado a enfrentar os limites da questão imposta pelo Classicismo de Goethe e Schiller, argumenta que a alegoria tem um duplo

p.63/64 e também BENJAMIN, 1985. pp.183/184.

¹⁴⁵ BENJAMIN, 1985. p.187.

fim: “expressar um conceito e expressar uma idéia”.¹⁴⁶ Como a expressão de uma idéia, a alegoria realizaria o fim artístico. Como uma representação de um conceito, a alegoria provoca “uma viva impressão no espírito”, torna-se exemplo.¹⁴⁷ Ao tornar-se exemplo, exerce um papel pedagógico, filiando-se ao campo filosófico. Schopenhauer apresentou alguns traços importantes do que seria para Benjamin o cerne da questão, ou seja, a “essência da alegoria”. Mas, para Benjamin, ao valorizar a alegoria como uma categoria essencialmente filosófica e desprezá-la como uma categoria estética, atribuindo assim uma maior importância ao símbolo no que concerne o campo das artes, Schopenhauer limita-se a descartar sumariamente a alegoria como uma expressão estética e, por isso, infelizmente vincula-se à visão de mundo de uma época.

A língua alemã verte com todo acerto o cerne da questão com a ambigüidade do termo “*Sinnbild*”. “Alegoria-signo” é um termo usado pelo historiador Creuzer em *Simbólica e mitologia dos Povos Antigos*, citado por Benjamin em *Origem do Drama Barroco Alemão*. Esse lembra que o recurso à alegoria como *Sinnbild* não implica a perda do “caráter de signo”. Para o historiador da arte Creuzer, a essência do símbolo é “o momentâneo, o total, o insondável quanto à origem, e o necessário”.¹⁴⁸ Benjamin procura mostrar que Creuzer destaca como uma das qualidades principais do símbolo o relampejo da *concisão*, um traço marcante na retórica clássica desde Aristóteles. Constantemente, em Benjamin, o aspecto simbólico é comparado a um relâmpago que subitamente ilumina uma noite escura e à necessidade de *concisão* sobrepõe-se o caráter momentâneo do símbolo. Esse caráter momentâneo, contudo, exige da arte simbólica “clareza”, “brevidade”, “graça” e “beleza”, traços mencionados por Benjamin na *Origem do Drama Barroco Alemão* e que, conforme

¹⁴⁶ BENJAMIN, 1985. p.183.

¹⁴⁷ BENJAMIN, 1985. p.183.

apontamos acima, são marcantes na retórica clássica. Mas, voltando à interpretação benjaminiana do historiador Creuzer, podemos afirmar que ele inclui esse autor entre aqueles que privilegiaram o símbolo em detrimento da alegoria, ao valorizar a *claritas* em detrimento do jogo sobrecarregado de imagens. O símbolo artístico na concepção de Creuzer estaria desvinculado do aspecto místico que caracteriza o símbolo religioso que teria sido influenciado pela *História da Arte nos Antigos* de Winckelmann. Na tentativa de ilustrar a distinção que esse autor estabelece entre o símbolo artístico e o símbolo religioso, Benjamin recorre a Winckelmann, um dos guardiões da cultura grega na Alemanha, que vê a escultura grega como o símbolo artístico que melhor caracteriza a arte clássica na antiguidade. Gagnebin argumenta que Creuzer foi um dos historiadores capazes de compreender o caráter histórico da alegoria:

Creuzer vê na estatuária grega clássica o exemplo mais acabado daquilo que [Winckelmann] chama “o símbolo plástico”. O símbolo é ao mesmo tempo, instantâneo e eterno nesta instantaneidade, enquanto a alegoria (...) continua tributária de um desenvolvimento no tempo que afeta tanto sua construção quanto sua compreensão e acarreta seu envelhecimento histórico.¹⁴⁹

A principal diferença entre o símbolo e a alegoria é que a alegoria representa apenas um conceito geral ou uma idéia e o símbolo é a idéia em sua forma sensível, corpórea. De acordo com esta distinção estabelecida por Benjamin, podemos afirmar que o símbolo está mais próximo, conforme pensava Winckelmann, da escultura grega, enquanto que a alegoria, aspecto estudado por Benjamin na *Origem do Drama Barroco Alemão*, estaria mais próxima da escrita (dos hieróglifos egípcios ou da emblemática, por exemplo). Um esclarecimento sobre o significado da alegoria é o que o próprio Benjamin dá ao citar Winckelmann:

¹⁴⁸ Ibidem. P.185.

A simplicidade consiste em esboçar uma imagem capaz de exprimir com tão poucos traços quanto possível o objeto a ser significado, e é este o atributo da alegoria nos melhores períodos da Antiguidade. Mais tarde, os artistas começaram a reunir em uma única figura muitos conceitos, através de um número igualmente grande de signos, como as divindades chamadas *Panthei*, que conjugam os atributos de todos os deuses (...). A melhor e mais perfeita alegoria de um conceito, ou de vários, é expressa em uma única figura, ou deveria sê-lo.¹⁵⁰

Nesta citação que Benjamin faz das idéias de Winckelmann no que concerne ao fenômeno alegórico, pode-se perceber a preferência de Winckelmann pela 'alegoria dos antigos' em detrimento da alegoria barroca, marcada pela sobreposição de várias camadas de significação na composição da imagem. Walter Benjamin acredita que Winckelmann teceu uma crítica severa contra o estilo barroco e, mais especificamente, contra a alegoria barroca. Na teoria da arte helênica de Winckelmann, Gadamer, infelizmente, detecta um sério problema: "Winckelmann, cuja influência sobre a estética e a filosofia da história foi determinante na sua época, utilizou ambos os conceitos como sinônimos, o qual vale para o todo da literatura estética do século XVIII".¹⁵¹ Na visão da arte de Winckelmann não é muito clara a distinção classicista entre símbolo e alegoria. Winckelmann não consegue estabelecer uma distinção nítida entre os conceitos, freqüentemente confundindo um com o outro. Winckelmann aproxima-se, portanto, muito mais do Renascimento na medida em que postula o vínculo entre a sabedoria dos antigos e a arte moderna, ou seja, na medida em que aproxima a alegoria dos antigos da alegoria 'moderna'. Winckelmann vê na alegoria dos antigos, derivada da epopéia homérica, o remédio contra os males da influência do mito na arte moderna. A alegoria dos antigos, para Winckelmann, ensina a *ars inveniendi* (arte de inventar), elevando o artista ao mesmo plano do poeta. Todavia,

¹⁴⁹ GAGNEBIN, 1994. P.41.

¹⁵⁰ Ibidem. P.208.

¹⁵¹ GADAMER, 1998. P.134.

Winckelmann, segundo Benjamin, se manifesta contra a alegoria barroca preferindo a alegoria dos antigos. O motivo da crítica deste autor ao Barroco provavelmente é a repulsa dele à repetição constante no Barroco de cenas de martírio. Mas o ponto mais importante da crítica de Winckelmann se encontra no que Benjamin chama de “preconceito classicista” da época que postulava a alegoria barroca apenas como “um modo de ilustração, e não como uma forma de expressão”.¹⁵²

O historiador da arte Creuzer oferece um elemento importante para Benjamin, ao distinguir a alegoria barroca do mito homérico. É a aproximação que Creuzer estabelece entre a alegoria e a história que permite Benjamin vincular o conceito de alegoria a uma concepção de história própria do barroco, na medida em que a alegoria barroca, opondo-se à alegoria antiga, está vinculada à história como natureza e não mais ao mito. Daí a razão pela qual a alegoria em si não compreende mais o mito, mas a história. Daí porque talvez possamos argumentar que a alegoria é algo posterior ao *epos* homérico e compreender “a alegoria como o ‘antídoto’ contra o mito”.¹⁵³ Uma passagem importante do texto, em que Benjamin cita Creuzer, ajuda a esclarecer melhor esse ponto: “Símbolo e alegoria estão entre si como o grande, forte e silencioso mundo natural das montanhas e das plantas está para a história humana viva e em contínuo desenvolvimento”.¹⁵⁴ Assim, podemos diferenciar o símbolo da alegoria de maneira mais sólida: o símbolo é a representação da natureza, expressão relampejante do “tempo mítico”. A alegoria, ao contrário, é a representação da história. É a expressão lingüística do “tempo histórico”, que tem sua origem na Idade Média.

¹⁵² BENJAMIN, 1984. P.184/186.

¹⁵³ A esse respeito conferir BENJAMIN, 1987. p. 169.

¹⁵⁴ BENJAMIN, 1984. p. 187.

No que concerne ao aspecto temporal da alegoria, que é descoberto por Creuzer e retomado por Benjamin, Gagnebin afirma uma tese interessante que contribui para esclarecer a referência que Benjamin faz às idéias de Creuzer sobre a estrutura temporal do conceito de alegoria. A relação entre o mito e a alegoria é uma descoberta de Creuzer que é desenvolvida por Benjamin. A alegoria é um rompimento com o mito. Porém, a origem da alegoria significa o próprio sucumbir do mito na Modernidade. Mas é no Barroco – e essa é a originalidade de Benjamin em relação a Creuzer – que ela se desenvolve como representação da história:

As reflexões de Creuzer sobre a estrutura temporal do símbolo e da alegoria influenciarão profundamente Benjamin. Elas manifestam com acuidade que os juízos sobre o valor estético destas figuras não remetem meramente a uma preferência de gosto, porém, mais profundamente, a uma apreciação do valor do tempo e da história. Por conseguinte, a reabilitação da alegoria por Benjamin será uma reabilitação da história, da temporalidade e da morte na descrição da linguagem humana.¹⁵⁵

Na *Origem do Drama Barroco Alemão*, o outro historiador da arte a que Benjamin recorre é Giehlow, pois este demonstrou a diferença histórica entre o conceito de alegoria barroca e o medieval: “a alegoria medieval é cristã e didática; o Barroco retrocede à Antiguidade, dando-lhe um sentido místico-histórico”.¹⁵⁶ Walter Benjamin argumenta que a distinção entre a alegoria barroca e a medieval só se tornou possível graças à descoberta de Giehlow. Foi somente esse historiador da arte quem conseguiu “esclarecer em que consistia essa diferença”, pois “abriu a possibilidade de um exame em profundidade dessa forma de caráter histórico-filosófico”.¹⁵⁷ Creuzer trouxe elementos importantes para a investigação do problema da alegoria – pois, segundo Benjamin, “Creuzer (...) conseguiu

¹⁵⁵ A esse respeito conferir GAGNEBIN, 1994. p.41.

¹⁵⁶ BENJAMIN, 1984. P.193.

¹⁵⁷ BENJAMIN, 1984. p.190.

corrigir os julgamentos de valor sobre o fenômeno alegórico, mas não os julgamentos teóricos”.¹⁵⁸ Mas, para Benjamin, quem conseguiu desenvolvê-lo melhor foram as pesquisas desenvolvidas por Giehlow. O conceito de alegoria barroca, segundo a perspectiva de Walter Benjamin, surgiu de um “mal-entendido”. Sua origem se encontra em um episódio curioso: a exegese renascentista dos hieróglifos egípcios. Os renascentistas ‘traduziram’ os manuscritos antigos em uma nova escrita, sobretudo, emblemática e alegórica. Benjamin no drama barroco afirma que Giehlow descobriu o impulso para o desenvolvimento do fenômeno alegórico no esforço dos eruditos humanistas em decifrar os hieróglifos egípcios. Sobre esse ponto, Benjamin diz o seguinte:

Eles [os humanistas renascentistas; dn] derivaram a metodologia de sua pesquisa de um *corpus* pseudo-epigráfico, os *Hieroglyphica* de Horapollon, do fim do século II, ou possivelmente do século IV a.D. (...) Os obeliscos eram observados sob a influência dessas leituras, e foi assim que um mal-entendido deu origem a uma rica e infinitamente divulgada forma de expressão.¹⁵⁹

Em *Dialética do Olhar*, Buck-Morss argumenta que a ‘moderna alegoria’ foi apanhada em uma antinomia filosófica que surgiu das tentativas renascentistas em decifrar os hieróglifos egípcios, que eram considerados uma escritura sagrada através de imagens e não através de uma linguagem fonética. A coisa representada era a coisa significada: ser era significar.¹⁶⁰ Seguindo a interpretação de Buck-Morss, podemos afirmar que os hieróglifos egípcios, os mitos gregos e os símbolos cristãos, na verdade, são tentativas de desvelamento do sentido oculto da natureza. Trata-se de tentativas de falar sobre o indizível, de decifrá-lo, de traduzir o imaterial em uma linguagem humana, de passar de uma linguagem pura, adamítica, para uma linguagem simbólica. A alegoria, ao contrário, é uma tentativa de traduzir o indizível em uma linguagem mundana e, sobretudo, histórica,

¹⁵⁸ Ibidem. p.190.

¹⁵⁹ Ibidem. P.190.

decaída e fragmentária, incapaz de representar a totalidade. A alegoria é, de certo modo, uma tentativa de fazer as coisas falarem, de redimir tudo que é levado à ruína.

A alegoria é uma figura de linguagem, forma de escrita e tem como uma de suas funções re-construir a história, apresentar o passado sob o ponto de vista do presente, de atualizá-lo mostrando-o e redimindo-o para a história. Apesar da originalidade de sua interpretação da alegoria, Benjamin não apresenta claramente uma definição desse conceito. Em vez de dizer o que ela é, no que consiste, Benjamin mostra a face oculta da alegoria, ou seja, ele nos apresenta, alegoricamente, a ferida profunda no rosto da história, a qual, parte da historiografia do século XIX, seduzidos pelo princípio da empatia, e o classicismo de Goethe e Schiller presos à distinção entre alegoria e símbolo, não conseguiram perceber. Ele procura mostrar através do seu mosaico de citações e aponta a seta para o alvo: a história como história do sofrimento do mundo, marcada por momentos de catástrofe e crises sociais. Na *Origem do Drama Barroco Alemão*, o mais importante é a relação da alegoria com a história e com a história literária. O mais importante é o ‘sentido da alegoria’, a visão de história que ela representa. A alegoria, portanto, diz Benjamin, “não é frívola técnica de ilustração por imagens, mas expressão” da história.¹⁶¹

Como apresentamos no capítulo 1, podemos então argumentar que *A Origem do Drama Barroco Alemão* aponta para um modelo estético do conhecimento que privilegia a heterogeneidade a-histórica que traz consigo uma mensagem para a modernidade (a força expressiva da linguagem alegórica) no palco da história, como ruína. A partir do século XVII, há uma mentalidade filosófica cujo método é concebido como um instrumento

¹⁶⁰ A esse respeito conferir BUCK-MORSS, Susan. 2002. p.211.

¹⁶¹ BENJAMIN, 1985. p. 184.

através do qual um sujeito, concebido originariamente como estranho a um objeto, através do método este sujeito se assegura em dispor da verdade deste último. Se partirmos da constatação de que a experiência estética modifica realmente quem a faz (catarse, princípio catártico: estremecimento e recomposição), que o encontro com a obra de arte essencialmente bem definida não significa perder-se provisoriamente em um mundo de sonho, na verdade o que temos a partir do século XVII é uma espécie de reajustamento de um modo de estar no mundo que nos coloca em condição de ver que a experiência estética e, particularmente, a linguagem alegórica, é um modo de reconhecimento do mundo que não se reduz ao realismo. Sujeito e objeto não são originariamente estranhos uns ao outro, mas estão nesta verdade originária. O século XVII é considerado como o início da Modernidade, onde nós temos a sociedade europeia em plena desestruturação do sistema feudal. As condições da sociedade em crise permitem que a burguesia vá aos poucos se impor como grupo social em formação. Do ponto de vista histórico, as alegorias são, portanto, vestígios das ruínas da Antiguidade Clássica, fragmentos de uma totalidade, atualizações do conteúdo de verdade perdido do mito:

Quando, com o drama barroco, a história penetra no palco, ela o faz enquanto escrita. A palavra história está gravada, com os caracteres da transitoriedade, no rosto da natureza. A fisionomia alegórica da natureza-história, posta no palco pelo drama só está verdadeiramente presente como ruína. Como ruína, a história se fundiu sensorialmente com o cenário. Sob essa forma, a história não constitui um processo de vida eterna, mas de inevitável declínio. Com isso, a alegoria reconhece estar além do belo. As alegorias são no reino dos pensamentos o que são as ruínas no reino das coisas. Daí o culto barroco das ruínas¹⁶²

Para concluir o capítulo, a questão seria então saber o seguinte: em que medida o mito sucumbiu às forças de destruição da alegoria? Na *Origem do drama barroco alemão*, não se trata, para Benjamin, tanto de uma atualização do mito ou do privilégio do símbolo

em detrimento da alegoria, mas de uma experiência estética, iniciada no século XVII, que permaneceu contemporânea. O que jaz em ruínas, o fragmento significativo na *Origem do Drama Barroco Alemão* é a própria singularidade da obra de arte barroca: “De fato, não se trata tanto de uma reminiscência antiga, como de uma sensibilidade estilística contemporânea. [...] Ou antes, não há mescla, mas construção. Pois a visão perfeita desse ‘novo’ era a ruína”. Palavra, imagem, escrita, na encruzilhada destes três elementos da linguagem se encontra o cerne do pensamento de Walter Benjamin: a alegoria. O significado das coisas possui tanto um caráter de conhecimento quanto de verdade, que é a condição de possibilidade da transposição do nome à palavra. É, portanto, através da linguagem que o homem é capaz de nomear as coisas ao comunicar-se: “de modo quase que sublime, a comunhão lingüística da criatura muda com Deus se dá na imagem do signo”.¹⁶³

¹⁶² BENJAMIN, 1985 p.199/200.

¹⁶³ BENJAMIN, 1996. p.279.

Capítulo 3: A CRÍTICA DO *CONTINUUM* HISTÓRICO

3.1. A teologia e o marxismo em Walter Benjamin

“ ‘O sentido histórico’, que tanto ufana o nosso século, é apresentado pela primeira vez como uma moléstia, como um sinal típico de decadência”. (Nietzsche)

No modelo teológico-político das *Teses*, Benjamin estabelece uma estreita relação entre o marxismo e a teologia. O materialismo histórico é definido como uma visão de mundo capaz de enfrentar o totalitarismo. Ao longo das *Teses*, as referências confundem o leitor, mas permitem afirmar que não há uma linha de demarcação muito nítida nos escritos de Benjamin entre o elemento teológico da juventude e a sua posterior adesão ao marxismo:

Conhecemos a história de um autômato construído de tal modo que podia responder a cada lance de um jogador de xadrez com um contralance, que lhe assegurava vitória. (...) O fantoche chamado ‘materialismo histórico’ ganhará sempre. Ele pode enfrentar qualquer desafio, desde que tome a seu serviço a teologia. Hoje, ela é reconhecidamente pequena e feia e não ousa mostrar-se.¹⁶⁴

A história do autômato jogador de xadrez é uma re-configuração teórica da relação entre a teologia e o marxismo. Nas *Teses*, inspirado por Poe e Hoffmann, Benjamin narra a história de uma esquerda marxista que, face ao estado de coisas vigente na Segunda Guerra Mundial, lutava pela emancipação do totalitarismo. Para Benjamin, devido à posição que ocupavam diante do tabuleiro, os jogadores não eram capazes de perceber que havia um anão corcunda escondido no mecanismo. De seu esconderijo, esse misterioso anão – a teologia – seria capaz de auxiliar na luta pela emancipação política face às forças do totalitarismo. De um lado, os “jogadores” são compreendidos como as forças políticas

¹⁶⁴ BENJAMIN, 1985, p.222.

dominantes à época da Segunda guerra mundial (Stalinismo, Fascismo e Social-democracia). De outro lado, o anão corcunda às vezes parece se identificar com uma força utópico-revolucionária adormecida, sendo compreendida por Benjamin como a única saída de uma situação política irremediável. A luta antifascista almejava produzir o “verdadeiro estado de exceção”. O objetivo principal desta luta era abolir a violência e técnica de controle social introduzida pelos regimes totalitários. Além disso, representava também o potencial utópico de explodir o *continuum* histórico e instaurar um verdadeiro estado de exceção: a sociedade sem classes. Mas, infelizmente, nenhum estado de exceção é duradouro. Um estado de exceção que não fosse governado pela regra do poder seria apenas um breve momento, constituindo apenas uma pequena pausa na respiração ofegante da lógica do progresso.

Desde o início das *Teses*, podemos perceber que Walter Benjamin está colocando em xeque os postulados centrais do marxismo de sua época. De um lado, a crítica ao posicionamento político do stalinismo na URSS e, do outro, a tentativa de redimir a concepção do materialismo histórico que foi brilhantemente formulada por Trotski. O objetivo principal de Benjamin é de tentar mostrar o materialismo dialético como um método de compreensão da história. Para Benjamin, o materialismo histórico é um método que percebe a história como um movimento de forças sociais que se opõem dialeticamente. Michael Löwy afirma que o “materialismo mecânico”, tal como foi defendido pela esquerda da época de Benjamin, é caracterizado, sobretudo, pela ênfase no desenvolvimento das forças produtivas, pela crença ideológica que o progresso econômico conduzia ao bem estar social, como é o caso da versão social-democrata na Alemanha, e pela máxima que as “leis da história” conduzem necessariamente à crise final do capitalismo e sua superação pelo comunismo. O materialismo histórico em Benjamin é uma

versão heterodoxa e herética do marxismo. Assim como Marx, Benjamin afirma a prioridade das coisas “brutas e materiais”. Todavia, ao contrário de Marx, Benjamin atribui uma importância capital às forças espirituais na luta de classes. Além disso, a concepção de história de Benjamin difere do marxismo porque afirma uma dialética do material e do espiritual que ultrapassa a concepção mecanicista da infra-estrutura e da superestrutura proposta por Marx. Se a luta de classes é o motor do movimento histórico, a motivação deste jogo de forças, no entanto, é espiritual.

Nas *Teses* “Sobre o conceito de história”, a tese I é uma crítica sutil aos postulados centrais do marxismo. O autômato, o “materialismo histórico” não é capaz de ganhar a partida. É preciso um verdadeiro materialismo histórico e a experiência soviética não constituía verdadeiramente, para Benjamin, a superação dos antagonismos existentes na sociedade capitalista. Para Benjamin, “ganhar a partida” possui dois significados: em primeiro lugar, é necessário interpretar corretamente as estruturas históricas. Em segundo lugar, coloca-se como um imperativo ético puxar o freio de mão da história, a urgência de vencer o inimigo histórico, a classe dominante em 1940: o fascismo. A relação entre a teologia e o marxismo é de uma dialética do entrecruzamento, que afirma a crítica das forças políticas vigentes pela utopia, manifestando-se através de uma lógica interna: a teologia é o anão corcunda escondido na máquina que trabalha em função do materialismo. O materialismo histórico, por sua vez, é o corpo sócio-histórico que mantém a teologia viva, mesmo que oculta nos bastidores do cenário político. Porém, se a teologia está ao serviço do materialismo, isso não significa que ela seja um fim em si mesmo. Em Walter Benjamin, a teologia não visa à contemplação inefável de uma verdade eterna, mas está a serviço do movimento dialético da história e serve para despertar a utopia de uma maior

liberdade política frente ao totalitarismo e contra um marxismo que foi infelizmente reduzido a um miserável autômato pelas forças políticas.¹⁶⁵

No modelo teológico-político da história apresentado por Benjamin na Tese I, a teologia se torna aliada do marxismo para enfrentar o fascismo, pois somente juntas seriam capazes de tentar ganhar uma partida, praticamente perdida, contra um “antieristo” e mostrar à humanidade o caráter destrutivo das forças fascistas. A filosofia da história de Walter Benjamin se distingue do *continuum* histórico por esse sentimento de responsabilidade ética que afirma a necessidade dos homens fazerem a sua própria história. A dimensão histórico-filosófica do pensamento de Benjamin retém do judaísmo a importância de uma exigência ética que vêm do passado, mas ao se tornar aliada do marxismo, resulta em uma concepção de história muito mais rica e capaz de criticar o *continuum* histórico. A social-democracia acreditava que o fascismo era somente um vestígio do passado, anacrônico e pré-moderno, que não duraria muito tempo. O comunismo por sua vez e, particularmente o stalinismo, não via a ascensão do nazismo na Alemanha como um fenômeno histórico. Benjamin tinha consciência do inaudito bizarro que representava o fascismo, compreendendo o fascismo como o signo da catástrofe que a sociedade moderna guarda no útero e está prestes a parir. Daí a sua crítica radical e, até mesmo, desesperada, da social-democracia e a esquerda que não foram capazes de deter o avanço do totalitarismo. O desejo incessante de uma ruptura radical com o estado de coisas vigente da sociedade capitalista é associado a uma visão utópica da expectativa de um futuro que se sustenta teoricamente no messianismo. Deste ponto de vista, a “iluminação profana”, que se manifesta como a repetição crítica e a interrupção do devir histórico, são a

¹⁶⁵ A esse respeito conferir LÖWY, 2001. p. 33.

somatória da restituição mnemônica do passado e de uma libertação que é fruto de uma redenção político-utópica.

Porém, do ponto de vista filosófico, na compreensão da dicotomia existente entre teologia e marxismo, existem dois erros fundamentais na história da recepção de Walter Benjamin: em primeiro lugar, a falsa necessidade de compreender a sua obra como um todo homogêneo. E, por outro lado, a “cesura epistemológica” entre a teologia e o materialismo histórico, que foi introduzida na recepção de Benjamin por Rolf Tiedemann, é uma das falsas antinomias que é preciso ser desmistificada. Até mesmo a brilhante leitura de Mòses, em *Ange de l'histoire*, na medida em que busca compreender o pensamento de Benjamin a partir de uma estratificação em modelos de história, em algumas passagens do seu livro, infelizmente, deixa transparecer um certo anseio de totalidade:

Há, no pensamento de Benjamin, uma excepcional continuidade: nada é jamais abandonado, tudo é conservado, a aparição de um novo paradigma não abole o paradigma antigo; mais que evolução, seria preciso falar aqui de estratificação. A emergência do modelo político da história não provoca a anulação do modelo estético, nem, a fortiori, aquela do modelo teológico.¹⁶⁶

A leitura de Stephane Mòses se apóia em uma interpretação do pensamento de Benjamin amparada por uma concepção de modelos de filosofia da história, preocupada em compreender a coerência interna de uma visão descontínua da história. Em *Advertissement d'incendie*, por outro lado, Michael Löwy critica a “cesura epistemológica”, introduzida por Tiedemann, entre uma obra de juventude “idealista” e teológica e a concepção de história marcada por um engajamento no materialismo histórico de Marx. A proposta de Benjamin, segundo Löwy, é de reconhecer o alcance muito mais vasto da história, que não visa nada menos que uma crítica radical do *continuum* histórico: Apesar de transparecer o desejo de

analisar os escritos de Benjamin do ponto de vista da continuidade, as teses de Mòses são particularmente importantes porque ajudam na compreensão e análise de textos complexos como “Sobre a linguagem em geral e a linguagem do homem” e o “Prefácio” epistemológico de *A Origem do drama barroco alemão*. Dito isto, podemos afirmar que as categorias lingüísticas, estéticas e históricas dos escritos de Benjamin não se apresentam de uma forma coerente e sistemática, nem podem ser compreendidas do ponto de vista de uma continuidade, mas são camadas topográficas de significados, que se sobrepõem umas as outras, dando a cada escrito um caráter único de uma constelação verdadeiramente filosófica. Por isso, não acreditamos que seja possível abordar as categorias expostas nas “Teses sobre o conceito de história” senão através de uma leitura de alguns aspectos dos múltiplos matizes filosóficos que a constituem.

Michel Löwy distingue três grandes escolas de interpretação das *Teses*: em primeiro lugar, a escola “materialista”. De acordo com esta corrente, Walter Benjamin é um marxista, um materialista coerente. Suas formulações teológicas devem ser consideradas como metáforas, como uma forma exótica que recobre verdades materialistas. É a posição enunciada por Brecht em seus “*Diários de Trabalho*”.¹⁶⁷ Mas a teologia não é apenas uma construção auxiliar, como pensou Brecht em sua leitura materialista das *Teses*. Uma leitura que coloca a teologia apenas como uma construção auxiliar é problemática porque dá uma visão preconceituosa e impresumível da teologia, quando na realidade, se trata de tentar compreendê-la sob o prisma do esforço empreendido por Benjamin em estabelecer um conceito de tempo histórico que fosse um antídoto ao tempo mecânico, das manufaturas e

¹⁶⁶ MOSÈS, 1992. p. 145/146.

¹⁶⁷ Em seus “*Diários de Trabalho*” de 1938-1941, Brecht critica o recurso que o amigo faz da categoria de “aura”, retirada da mística judaica, na compreensão do cinema no ensaio “*A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*”. Brecht afirma que Benjamin carrega a análise da reprodutibilidade técnica com uma carga de misticismo que é desnecessária.

dos relógios, no qual a sociedade capitalista mergulhou. Em segundo lugar, a escola “teológica”, que é composta pelos interpretes que defendem o judaísmo de Walter Benjamin. Para esta corrente, o filósofo judeu-alemão é antes de tudo um teólogo judeu, um pensador messiânico. O marxismo para ele não é visto senão como terminologia, uma utilização abusiva de categorias marxistas como, por exemplo, o “materialismo histórico”. É o ponto de vista defendido principalmente por seu amigo Gershom Scholem, cujo atual advogado é Stéphane Mòses.

Em terceiro lugar, a escola da “contradição”, que é a posição dos discípulos de Adorno, particularmente, o “benjaminiano” Rolf Tiedemann. Eles compreendem o pensamento de Walter Benjamin como um amálgama teórico entre marxismo e teologia, materialismo e messianismo. Porém, como demonstra Löwy, essas duas visões de mundo parecem ser incompatíveis, não se trata apenas de uma conciliação entre as categorias do marxismo e as categorias judaicas, como propõe Tiedemann, mas de uma constelação teórica que busca romper com o *continuum* histórico e a ideologia de progresso. A tese de Löwy consiste, sucintamente, em compreender Benjamin como “marxista e teólogo”, de modo que possamos analisar as categorias filosóficas do pensamento de Benjamin como um dualismo realmente consistente, na medida em que suas categorias constituem uma crítica decisiva das verdadeiras antinomias da sociedade capitalista.

A crítica de Löwy é dirigida, sobretudo a Habermas, pois este fala de progresso no domínio das formas de dominação sem comparar o século XX – a era dos totalitarismos e genocídios – com o século XIX de Marx e Engels, do positivismo e do evolucionismo de Darwin. Em primeiro lugar, Löwy questiona a posição de Habermas porque, para o filósofo alemão, o materialismo histórico ainda parece ser compreendido como uma doutrina evolucionista. Em segundo lugar, afirma que se Marx permite uma leitura evolucionista,

como é o caso dos últimos escritos sobre Rússia, porém, é necessário talvez compreender o materialismo histórico através de um modelo não evolucionista e Rosa Luxemburgo, Lukács de *História e Consciência de Classe*, a Escola de Frankfurt e, até mesmo, Habermas fornecem este modelo. Em terceiro lugar, questiona Habermas que afirma que a crítica ao “evolucionismo histórico” em Benjamin é uma regressão obscurantista até o passado – um “capucho de monge”. Michael Löwy argumenta que à luz das catástrofes do século XX, as *Teses* de Benjamin podem ser compreendidas como uma visão lúcida dos perigos que traz em si a “civilização” moderna. E por último, a questão seria então saber em que medida as lutas emancipatórias do materialismo histórico é um aprimoramento das formas de dominação ou então a abolição de toda forma de dominação de um ser humano sobre um outro, de uma classe sobre uma outra – o “verdadeiro estado de exceção” como foi proposto por Benjamin. Todavia, tanto Benjamin quanto os frankfurtianos Adorno e Horkheimer partilham uma forte preocupação com a dominação exercida pelas estruturas sociais que nascem do capital ou a mercadoria.

No contexto histórico do século XX, as *Teses* sobre o conceito de História é um artigo que apresenta literariamente o minuto mais importante do reconhecimento do momento terrível que foi a Segunda Guerra Mundial. Mas as *Teses* não é um artigo que mostra o produto de uma conjuntura histórica específica. As *Teses* é um documento histórico portador de uma significação histórico-filosófica que “ultrapassa a constelação trágica que as fez nascer”.¹⁶⁸ Não se trata apenas de uma análise de um momento histórico determinado, as *Teses* são importantes ainda hoje porque elas colocam em questão o conjunto da história moderna contribuindo para entender o lugar do século XX na *démarche* da cultura ocidental. Nelas, Benjamin nos convida a refletir de um outro modo

sobre a história: o progresso, a religião, a utopia, a política. Trata-se de um “outro dizer”, que se alimenta de uma descrição da história do ponto de vista da rememoração dos esquecidos e do resgate de um passado recalcado, de uma paralisação do fluxo histórico, da repetição crítica, interrupção e instauração de um “verdadeiro estado de exceção”, do despertar de constelações históricas que sejam compreendidas como um reflexo do tempo saturado de tensões que é o instante relampejante e veloz do presente histórico.

A Segunda Guerra Mundial é a constelação trágica que fez Benjamin colocar esquematicamente no papel uma visão de história que foi construída ao longo de quase vinte anos. A partir da década de 30, Benjamin toma consciência que a filosofia da linguagem não dá conta, sozinha, das investigações sociológicas e históricas do século XIX que ele pretendia no estudo das passagens parisienses. O documento surge da necessidade que sentiu de elaborar algo que correspondesse, teoricamente falando, ao “prefácio” epistemológico da tese de 1925:

Se o livro sobre o barroco mobilizou a própria teoria do conhecimento, o mesmo deveria acontecer no caso das “Passagens”, pelo menos na mesma proporção, embora não possa prever se ela será apresentada independentemente nem se irá resultar.¹⁶⁹

Se a teoria do nome do ensaio “Sobre a Linguagem em Geral e a linguagem do Homem” aparece novamente na teoria do presente como atualização do passado, é porque a concepção de história das *Teses* é agora insuflada pela força messiânica da teologia judaica. Assim, até mesmo nas *Teses*, Benjamin queria chamar o passado por seu nome. Se os escritos de juventude podem ser compreendidos como o rompimento com o neokantismo

¹⁶⁸ LÖWY, 2001. p. 23.

¹⁶⁹ A esse respeito conferir a carta de Benjamin a Scholem de 20 maio de 1935.

universitário, as *Teses*, por outro lado, significam uma nítida ruptura com um marxismo que se vincula apenas à idéia de progresso. Porém, é preciso esclarecer que as *Teses* não é um documento verdadeiramente acabado, Benjamin não tinha a intenção de publicá-lo, pois sabia que não havia atingido uma formulação definitiva.

As *Teses* é uma resposta direta ao Pacto Germano-Soviético de Hitler e Stalin e antecipa, em grande medida, o que infelizmente viria a acontecer: a barbárie nazista contra os judeus em Auschwitz e o ataque militar americano a Hiroshima, pois retomava categoricamente a concepção de história como catástrofe introduzida no livro de 1925 sobre o drama barroco. A “vocação de Cassandra” que Benjamin tinha de prever o futuro, na medida em que estava sempre atento aos acontecimentos presentes, como crítico literário e filósofo, é notória. Mesmo assim, Benjamin não foi capaz de antecipar essa potencialidade escondida na cultura ocidental que se manifestou na Segunda Guerra Mundial: a reificação dos homens em cinzas nos campos de concentração. Não é nada menos que a advertência trágica que anuncia Auschwitz e Hiroshima, duas grandes catástrofes do século XX.

De certa maneira, as *Teses* é uma condensação teórica da “constelação de idéias”, que foi enunciada no “*Prefácio*” epistemológico, porém sendo agora compreendidas como uma “constelação política”. As *Teses* é um artigo que manifesta a expressão mais nítida da necessidade de analisar o quadro político à luz das categorias filosóficas propostas no livro sobre o drama barroco. Benjamin pretendia um exame mais crítico das polêmicas discussões políticas da época. Mas, especialmente, podem ser vistas como um documento histórico que coloca na berlinda os próprios postulados centrais do marxismo. Em carta a Gretel Adorno, Benjamin demonstrou o interesse crescente pelo “momento de perigo” que representou a Segunda Guerra Mundial e a urgência histórica do exame minucioso das

constelações políticas que fizeram nascer o fascismo, sob o enfoque de uma visão teológico-política da história e de uma crítica radical da ideologia do Progresso:

A guerra e a constelação que a ameaçou me conduziram a colocar sobre o papel alguns pensamentos, à propósito dos quais eu posso dizer que os guardo em mim – e mesmo de mim – desde quase duas décadas.¹⁷⁰

Nas *Teses*, a crítica de Walter Benjamin é dirigida à três formas de positivismo: em primeiro lugar, ao historicismo conservador do historiador Ranke, combatido radicalmente por Benjamin, que preserva a continuidade histórica em detrimento de uma crítica que interrompe o fluxo espaço-temporal da história oficial para encontrar os interstícios e descontinuidades da história. Em segundo lugar, o evolucionismo social-democrata que se impõe politicamente sob a máscara de uma ideologia de progresso que promete às massas uma promessa de felicidade um pouco demagógica. E por último, o marxismo vulgar da esquerda alemã e do stalinismo que não coloca em ação o “verdadeiro estado de exceção” e é fracamente atuante em relação à experiência totalitária, no caso, exemplo, do movimento operário, ou que é claramente condescendente, e mesmo totalitária, como no caso de Stalin.

Mas qual é o passado que serve de fio condutor ao filósofo Walter Benjamin em sua crítica do *continuum* histórico e das ilusões do progresso? Se nos escritos teológicos de juventude, é freqüentemente a questão da queda do homem na Modernidade e na arbitrariedade do signo e a necessidade constante da restituição de uma dimensão nomeadora/simbólica originária, nos anos 1930, é o materialismo histórico que desempenha o papel de compreensão do passado e de crítica radical à sociedade capitalista. Porém, é

¹⁷⁰ A esse respeito conferir a carta a de Benjamin a Gretel Adorno. LÖWY, 2001. p. 23.

somente entre os anos de 1936 e 1940 que Walter Benjamin desenvolve uma visão do tempo da história verdadeiramente materialista, que nasce principalmente de um aprofundamento teórico das teses defendidas no prefácio de *Origem do drama barroco alemão*. A originalidade de Benjamin em relação à sua época foi a de ter compreendido em que medida tanto a social-democracia quanto a esquerda alemã e o marxismo soviético eram uma experiência política catastrófica: mistura de positivismo, evolucionismo darwiniano e culto cego do progresso, que levou à falência do estado alemão e ascensão do Nazismo e conduziu à violência stalinista na ex União Soviética.

3.2. A história na ‘contramão’ de Hegel:

“Diante de todas as coisas, por
consequente, o parse tem de invocar
Ormuz em pensamentos e palavras”.
(Hegel)

As *Teses* é um manuscrito cuja cópia foi entregue por Walter Benjamin a Hannah Arendt e transmitida a Adorno que, por sua vez, improvisou uma primeira impressão tirada em 1942. Posteriormente, foi publicada em 1950 e também em uma tradução francesa de Pierre Missac em 1947 sem, contudo, despertar interesse no meio acadêmico. A recepção das *Teses* de Walter Benjamin começa realmente a partir de 1955 com a publicação de *Schriften* de Benjamin editado por Adorno e Scholem. Nas *Teses* “Sobre o conceito de história”, a tese I é uma crítica sutil aos postulados centrais do marxismo. O autômato, o “materialismo histórico” não é capaz de ganhar a partida. É preciso um verdadeiro materialismo histórico. Para Benjamin, “ganhar a partida” possui dois significados: em primeiro lugar, que é necessário interpretar corretamente as estruturas históricas. Em

segundo lugar, coloca-se como um imperativo ético puxar o freio de mão da história, a urgência de vencer o inimigo histórico, a classe dominante em 1940: o fascismo.¹⁷¹ A relação entre a teologia e o marxismo é de uma dialética do entrecruzamento, da cristalização de forças pela utopia e de uma lógica da complementaridade: a teologia é o anão corcunda escondido na máquina que trabalha em função do materialismo. O materialismo, por sua vez, é o corpo sócio-histórico que mantém a teologia viva, mesmo que oculta nos bastidores do cenário político. Porém, se a teologia está ao serviço do materialismo, isso não significa que ela seja um fim em si mesmo. Em *Avertissement d'incendie*, Löwy argumenta, por exemplo, que “ela não visa à contemplação inefável de verdades eternas”, mas está a serviço do movimento dialético da história, pois serve para “re-estabelecer a força explosiva, messiânica, revolucionária, do materialismo-histórico – reduzido a um miserável autômato por seus epígonos”.¹⁷² A questão que se coloca então seria de saber em que medida a concepção de materialismo histórico defendida por Benjamin é, na verdade, uma espécie de re-conciliação entre uma utopia que aproxima a rememoração do passado oprimido pelo *continuum* histórico e a necessidade de uma crítica do *status quo*, que seja capaz de dinamitar a linearidade e a ideologia de progresso, instaurando um “verdadeiro” estado de exceção.

A teologia não é apenas uma construção auxiliar, como pensou Brecht em sua leitura materialista das *Teses*. Ela significa o conflito existente entre o tempo homogêneo e vazio da experiência moderna e o tempo pleno e saturado de “agoras” do messianismo. Uma leitura das *Teses* que coloca a teologia apenas como uma construção auxiliar é problemática porque dá uma visão preconceituosa e impresumível da teologia, quando na realidade, se

¹⁷¹ A esse respeito conferir BENJAMIN, 1988. p.227/228.

¹⁷² LOWY, 2001. p. 33.

trata de tentar compreendê-la sob o prisma do esforço empreendido por Benjamin em estabelecer um conceito de tempo histórico que fosse um antídoto ao tempo mecânico, das manufaturas e dos relógios, no qual a sociedade capitalista mergulhou. Na *Origem do drama barroco alemão*, a dimensão malograda do passado – o barroco literário alemão, desvalorizado pela estética classicista – é “salvo” por força da repetição minuciosa e detalhada deste fenômeno que somente é possível através do método mosaico da “citação autorizada”, que permite a sua inserção em uma constelação histórica específica. Por outro lado, nas *Teses* há um rompimento com esta idéia de repetição por força da introdução de uma concepção de história como interrupção, atualização do passado e crítica do *continuum* pseudo-lógico do historicismo. O “salto de tigre no passado” em *Origem do drama barroco alemão* é representado pelo método como “desvio” da linearidade histórica e o retorno “incansável” e minucioso às coisas mesmas já transparecendo a introdução de uma dialética entre o presente e o passado. Nas *Teses*, o “salto dialético” é explicitado na compreensão da história como “um tempo saturado de “agoras”” e na comparação da Revolução Francesa e a Roma antiga:

A história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de “agoras”. Assim, a Roma Antiga era para Robespierre um passado carregado de “agoras”, que ele fez explodir do *continuum* da história. A Revolução Francesa se via como uma Roma ressurreta. Ela citava a Roma antiga como a moda cita um vestuário antigo.¹⁷³

De um lado, temos a visão evolucionista da história como “progresso” até mais racionalidade e civilização, que caracteriza a social-democracia alemã e o stalinismo. Do outro lado, a concepção benjaminiana da história que se alimenta do olhar marxista da história como luta de classes. Em relação à tese de Marx do percurso das classes

revolucionárias na *démarche* histórica, Benjamin acrescenta a metáfora do sol, o “misterioso heliotropismo” entre passado e presente, e do futuro a iluminar o presente, que se manifesta no céu da história. As “forças espirituais” são representadas como aquilo que emerge como o relampejo que retorna dialeticamente em um “fenômeno de origem” e se destaca do fundo do tempo histórico. Löwy traduz a metáfora do sol em Benjamin nos termos de um sol imemorial que se levanta no céu da história :

A relação entre hoje e ontem não é unilateral: em um processo eminentemente dialético, o presente esclarece o passado, e o passado esclarecido se torna uma força do presente. O “sol” não é aqui, como na tradição da esquerda “progressista”, o símbolo da chegada necessária, inevitável e “natural” de um mundo novo, mas da luta ela mesma e da utopia que o inspira.¹⁷⁴

A tese IX é uma alegoria da imagem de um anjo de Paul Klee. Trata-se de um comentário do quadro de Klee que foi adquirido por Walter Benjamin em sua juventude. Mas Benjamin não faz uma análise formal do quadro. A figura do anjo serve de motivo para colocar teses que nasceram a partir da contemplação da imagem do artista. Em *A Origem do drama barroco alemão*, a alegoria é compreendida como a “*facies hippocratica* da história que se oferece ao olhar do espectador como uma paisagem primitiva petrificada”.¹⁷⁵ Michael Löwy afirma que se trata de uma alegoria porque “seus elementos não tem significação fora do papel que lhe é intencionalmente designado pelo autor”.¹⁷⁶ Esta tese povoa a imaginação de nossa época e toca em alguma coisa de profundo na crise da cultura moderna. Não é nada menos que a advertência trágica que anuncia Auschwitz e Hiroshima, duas grandes catástrofes do século XX que serão profundamente discutidas e

¹⁷³ BENJAMIN, 1988. p.230.

¹⁷⁴ LOWY, 2001. p. 47.

¹⁷⁵ BENJAMIN, 1985. p.178.

¹⁷⁶ LOWY, 2001. p. 71.

analisadas por Adorno e Horkheimer na *Dialética do Esclarecimento*. Cito um trecho da Tese IX:

Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso.¹⁷⁷

A alegoria do anjo de Klee é o centro do documento e se funda em uma correspondência sutil – no sentido baudelairiano – entre o sagrado e o profano, a teologia e a política. O sentido da imagem, enquanto perpassado de atualidade, é o sentido da história. O teológico e o político, o sagrado e o profano, se fundem no próprio texto. A *facies* profana da tempestade que sopra do Paraíso é o símbolo do Progresso, que nada mais é do que a cristalização da tensão existente na sociedade moderna entre cultura e barbárie. A *facies* teológica, por sua vez, é figurada pela imagem da tempestade que sopra do Paraíso e evoca sem dúvida a queda de Adão e a expulsão do Jardim do Éden. A tempestade que sopra do Paraíso evoca em grande medida o ensaio de 1916 “Sobre a Linguagem em Geral e a Linguagem do Homem”. A alegoria do anjo que olha para trás e não é capaz de voltar e recolher os mortos nos escombros da história porque sopra uma forte tempestade chamada progresso corresponde à visão da história humana como fruto do pecado original e da perda da linguagem adâmica. A queda de Adão na arbitrariedade dos signos é compreendida como um fenômeno que se desenvolve sob o horizonte da teologia. As duas versões da história se encontram na medida em que nada mais são que um esquema acabado da história humana, desde as suas origens até o seu desfecho final.

A tese IX é um exemplo deste intenso abreviamento da história em uma mônada a refletir a totalidade catastrófica que constitui o cerne do *continuum* histórico. A tese IX é um exemplo da capacidade que Benjamin tinha de reunir vários elementos em uma imagem dialética. A alegoria do anjo da história é uma prefiguração negativa da redenção: a impossibilidade, para o anjo da história, de salvar os mortos do esquecimento e reunir de novo as ruínas e os fragmentos do passado. A tese IX é uma constelação messiânica saturada de tensões que cristaliza toda a história da humanidade, desde a Queda de Adão até o Juízo Final. A figura da redenção na Tese IX é totalmente negativa: a impossibilidade do anjo da história de recolher os mortos e romper com o fluxo inexorável do tempo do progresso. Em Benjamin a perspectiva da história é a perspectiva daqueles que foram “soterrados” nas camadas mais profundas dos triunfos históricos, de uma experiência histórica individual ou coletiva que malogra em seu objetivo para que a carruagem triunfal dos grandes atos históricos se realize. Nas *Teses*, a “mônada” é uma cristalização do tempo histórico. Na mônada, “o ‘tempo se detém’: à constelação atual impõe-se uma constelação passada, num processo de pura repetição”.¹⁷⁸ A mônada é uma categoria que está fora do tempo porque rompe com o eixo espaço-temporal do contínuo histórico. Por isso, aproxima-se da idéia de sincronia entre as constelações históricas do passado e as constelações atuais, num processo de convergência de experiências históricas que à primeira vista poderiam ser entendidas como divergentes. Para uma ruptura com o *continuum* da história seria então preciso cristalizar o tempo histórico em uma mônada e estar sempre atento às correspondências sutis entre a pré e a pós-história da humanidade. As correspondências existentes entre uma constelação histórica do passado e do presente

¹⁷⁷ BENJAMIN, 1988. p. 226.

¹⁷⁸ ZIZEK, 1991. p.187.

devem ser buscadas na experiência de choque (*Erlebnis*) que caracteriza a Modernidade e no curto-circuito paradigmático imediato do contínuo histórico. A suspensão do contínuo temporal é na verdade uma espécie de “curto-circuito” que provoca a re-configuração do passado como uma mônada das tensões sociais que habitam o presente.

A citação de Hegel na Tese IV exemplifica a concepção de “citação autorizada” introduzida no Prefácio de *Origem do drama barroco alemão* e desenvolvida como um recurso metodológico de roubar do leitor as convicções filosóficas, convidando-o ao pensar, em uma atitude de desconfiança em relação aos conceitos que remete à prática de uma reflexão materialista da história: “Lutai primeiro pela alimentação e pelo vestuário, e em seguida o reino de Deus virá por si mesmo”.¹⁷⁹ A citação de Hegel é uma amostra do talento de Benjamin de inverter os axiomas cristalizados pela tradição filosófica e demonstrar que o pensamento hegeliano é o precursor da “luta pelas coisas brutas e materiais”¹⁸⁰, que caracteriza o materialismo histórico de Marx. Em Hegel, a história é a teodicéia racionalista que legitima cada ruína histórica como etapa necessária do caminho triunfal da razão, como momento inelutável do Progresso da humanidade até a consciência maior da Liberdade. As ruínas históricas não são senão etapas do movimento dialético da razão rumo ao verdadeiro resultado do processo histórico: a realização do Espírito Universal.

A concepção de história de Benjamin caminha na contramão de Hegel: a realização da humanidade está na compreensão de sua “origem” (*Ur-Sprung*), como um salto dialético do presente no passado. Porém, não se trata de uma gênese da história, mas de uma “percepção originária” das potencialidades utópicas escondidas nas constelações da pré e pós-história

¹⁷⁹ BENJAMIN, 1988, p.223.

da humanidade. Löwy afirma, por exemplo, que “a *démarche* de Benjamin consiste exatamente em, destruir esta visão da história [de Hegel; dn], desmistificando o progresso e fixando um olhar marcado por uma dor profunda e inconsolável (...) sobre as ruínas que ele produz”.¹⁸¹ Porém, é um traço em comum entre Hegel e Benjamin que ambos recorrem à metáfora da tempestade como imagem do progresso. Esta correspondência teórica aparece também na medida em que ambos localizam esta tempestade como algo que, inelutavelmente, sopra sobre o presente. A relação entre o progresso e a metáfora da tempestade, em Benjamin, é impregnada pela linguagem bíblica e evoca a catástrofe e a destruição. No caso de Hegel, o tumulto dos acontecimentos do mundo é uma tempestade que sopra sobre o presente.

Podemos afirmar que Benjamin propõe nas *Teses* uma constelação político-utópica entre o passado e o presente. O futuro é o lugar de um “Messias” profano que é construído coletivamente em um presente que, através da rememoração, dialoga com o passado. A tarefa do filósofo e do historiador é vista então como uma *praxis* que busca inspiração e força na reconstituição mnemônica de um passado que escapa ao charme maléfico de um futuro garantido como propõe a ideologia de progresso. Segundo Michael Löwy, a concepção do processo histórico em Benjamin, é ao mesmo tempo cíclica e dialética: “a sociedade sem classes do futuro – o novo Paraíso – diz Löwy, não é o retorno puro e simples àquela da pré-história: ela contém em si, como síntese dialética, todo o passado da humanidade”.¹⁸² Deste ponto de vista, a “origem”, que nas *Teses* adquire a forma do *Jetztzeit*, significa o retorno “incansável” ou o “recomeço perpétuo”, mas também a

¹⁸⁰ Ibidem, p.223.

¹⁸¹ LÖWY, 2001. p.76.

¹⁸² Ibidem. p. 79.

interrupção momentânea, a cesura revolucionária e, até mesmo, o desfiação do tecido catastrófico e a explosão do *continuum* histórico.

Michel Löwy afirma que o imperativo ético de “escovar a história a contrapelo”, que Rochlitz e Mosès compreendem como sendo parte de um “sentimento de responsabilidade” de Benjamin em relação à sua tarefa como historiador, apresenta uma dupla significação: em primeiro lugar, histórica, pois significa ir à contramão da versão oficial da história. Em segundo lugar, político, na medida em que a redenção e a revolução não poderão ter lugar em uma leitura da história que privilegia o curso “natural” dos acontecimentos e busca o “sentido da história” nos fatos, que infelizmente são ocultados pelo véu de maia de um progresso inevitável.

Michael Löwy coloca em questão as três críticas que não estão desenvolvidas na tese XIII, mas que fazem parte de uma concepção alternativa de história: em primeiro lugar, é preciso distinguir entre o progresso dos conhecimentos e das atitudes e o progresso da própria humanidade: o último implica uma dimensão moral, social e política que não é reduzível ao progresso científico e técnico. Em segundo lugar, se queremos um “progresso da humanidade mesma” não podemos ter confiança em um processo de aperfeiçoamento gradual e infinito, mas lutar por uma ruptura radical: o fim da história milenar de opressão – o fim da pré-história na linguagem marxista. Para Benjamin o “fim da pré-história” não é nada menos que a realização do “verdadeiro estado de exceção”. Em terceiro lugar, não há progresso “automático” ou “contínuo”: a única continuidade é aquela da dominação e o automatismo da história não faz senão reproduzir aquela (“a regra”). Os únicos momentos autênticos de liberdade são interrupções, descontinuidades, quando os oprimidos se revoltam e tentam se auto-emancipar. O cerne da crítica à ideologia de progresso é o dogma de uma temporalidade homogênea e vazia. Se a concepção de história como progresso do

continuum histórico historicista se perde no “tempo homogêneo e vazio”, a visão de história de Benjamin enfatiza sobretudo um tempo qualitativo em uma verticalização heterogênea.

O projeto de Benjamin de resgate do passado recalcado não implica apenas a busca de preservá-lo do esquecimento, como é o caso da hermenêutica de Gadamer, mas sobretudo de uma destruição crítica dos conceitos e da salvação histórico-filosófica dos fenômenos. O pensamento de Benjamin está dialeticamente ligado ao caráter destruidor dos conceitos. Löwy afirma, por exemplo, que é somente quebrando a casca reificada da cultura oficial que é possível encontrar a semente crítica e utópica do passado. A salvação dos fenômenos singulares reflete na verdade o interesse de Benjamin de evitar uma classificação das obras em gêneros e sua inserção no contexto do *continuum* cultural. “Escrever a história a contrapelo” não significa outra coisa senão encontrar as potencialidades utópicas escondidas nos porões da história através de uma destruição metodológica e caústica dos conceitos e re-inserção em novos espaços e contextos.

CONCLUSÃO:

Na República, no livro VII Platão recorre ao mito da caverna para sustentar a sua teoria das idéias. Platão propõe que as condições de possibilidade de acesso ao conhecimento devem ser dadas por condições objetivas, e não através de categorias subjetivas ou lingüísticas. Platão defende que as idéias são categorias ontológicas que exercem um papel causal em relação aos fenômenos singulares e o particular se esforça para ser aquilo que as idéias são perfeitamente. As categorias do conhecimento não são categorias de um sujeito, como em Descartes, porém as idéias são sempre objetivas, são sempre categorias que pertencem ao objeto. A idéia é a condição de possibilidade para o acesso ao conhecimento da experiência dos objetos sensíveis. A relação entre as idéias e os fenômenos particulares pode ser descrita pela *mimesis*: o sensível é uma imitação imperfeita de uma realidade imutável e perfeita, as idéias. É o que se poderia chamar de uma relação mimética entre a idéia e o particular. A imitação e o princípio de causalidade em Platão estão intimamente ligados de modo que o Belo explica os objetos belos porque contém em si a beleza. Mas não há um estatuto epistemológico confiável a partir da experiência sensível e se o sensível é instável e não confiável, é preciso então um objeto de conhecimento estável: as idéias. As idéias se nomeiam e esta nomeação ao infinito é aquilo que é próprio de sua estabilidade.

Na *Origem do drama barroco alemão*, em um re-envio constante à teoria das idéias de Platão, Walter Benjamin defende a tese de que as idéias são configurações ideais que apreendem a ordem do sensível, podendo ser encontradas na contemplação dos próprios fenômenos empíricos: “a tarefa do filósofo é praticar uma descrição do mundo das idéias,

de tal modo que o mundo empírico nele penetre e nele se dissolva”.¹⁸³ A teoria do conhecimento de Benjamin é uma retomada do conceito platônico de idéia, mas lhe agrega alguns matizes empíricos, subvertendo-lhe o caráter essencialmente metafísico. De fato, para Benjamin, a idéia é uma categoria epistemológica que pode ser apreendida na contemplação dos fenômenos históricos. Porém, ela não é mais sistematicamente compreendida como a representação de um Absoluto, mas sim a manifestação da totalidade nos próprios fenômenos singulares quase como se fosse por uma relação do tipo que se pode estabelecer entre um microcosmo e o macrocosmo. As idéias são representações objetivas da verdade e se constituem por meio da própria atividade sensível e mimética de nomeação contínua dos fenômenos empíricos. A idéia capta a verdade escondida nos fenômenos através de uma percepção estética dos fenômenos, isto é, por meio de uma *anamnèsis* platônica de uma experiência anterior. Os fenômenos empíricos são ‘purificados’ dos traços empíricos por uma configuração ideal que estabelece a mediação adequada entre as épocas e as suas respectivas estruturas. A Idéia é uma constelação na qual cada extremo se encontra com o outro extremo. Os fenômenos empíricos são os extremos que a teoria procura apreender e representá-los conceitualmente. Cada conceito parte de uma análise desses extremos e uma idéia é considerada consistente na medida em que a sua força consiste na própria representação dos extremos. Se em Platão, as idéias são a expressão de um *logos* divino, Benjamin, por sua vez, defende que o *logos* é linguagem ao afirmar que “na origem dessa atitude não está Platão, e sim, Adão, pai dos homens e pai da filosofia”.¹⁸⁴ A idéia não é uma categoria abstrata, mas é uma categoria concreta que se encarna na história. Os fenômenos são purificados da empiria no ato crítico de nomeação

¹⁸³ BENJAMIN, 1985, p.54.

¹⁸⁴ BENJAMIN, 1985. P.59.

dos fenômenos históricos. Nomear as idéias significa registrá-las em uma rede conceitual e a função dos conceitos é de análise dos fenômenos empíricos. “Os fenômenos se subordinam aos conceitos”¹⁸⁵ e são originalmente “salvos” nas idéias. Os conceitos exercem um papel mediador entre o particular e o universal e são a única via segura de acesso ao conhecimento. Mas, em 1925, Benjamin lembra que a coerência dedutiva da ciência não é necessária e afirma a necessidade de se buscar uma outra forma de representação: “Se a representação quiser afirmar-se como o verdadeiro método do tratado filosófico, não pode deixar de ser a representação das idéias”.¹⁸⁶ Para apresentar a verdade, existem três estruturas do saber: a lógica, a ética e a estética. Todo e qualquer sistema filosófico somente tem validade quando se inspira em uma destas áreas. Walter Benjamin toma como o ponto de partida de sua teoria do conhecimento uma disciplina específica – a estética – e mostra que o conhecimento se sustenta em uma “estrutura descontínua do mundo das idéias”.¹⁸⁷ As citações enquanto um método estético de apresentação das idéias é o elemento material com que Benjamin trabalha e que lhe permite transpor as idéias em conceitos. O conceito tradicional de representação é descartado e a “apresentação das idéias” é o método de apresentação do sentido da história que significa a necessidade de se encontrar a mediação adequada entre o particular e o universal a partir de uma análise da história do ponto de vista da relação entre o judaísmo e o marxismo. A idéia é, portanto, aquilo que dá objetividade a um trabalho de pesquisa, seja ele teórico ou empírico.

No Prefácio epistemológico de 1925, Walter Benjamin retoma a tese enunciada anteriormente no ensaio de 1918 “Sobre o programa da filosofia vindoura” de uma neutralidade axiológica no registro da experiência histórica e esboça uma autêntica teoria

¹⁸⁵ Ibidem, p.56.

¹⁸⁶ BENJAMIN, 1985. P.51.

estética do conhecimento. A história é compreendida como algo que se esquia a qualquer tipo de projeção em uma consciência transcendental e surge de uma relação dialética entre o empírico e o transcendental. A verdade dos fenômenos históricos não é apresentada a partir de uma categoria que possa ser representada por uma cadeia de deduções, mas apenas a mediação dos conceitos permite salvar os fenômenos na “estrutura descontínua do mundo das idéias”. Para Benjamin, o método é a única via segura na aquisição do conhecimento. Porém, ao contrário do neokantismo, o acesso ao conhecimento não é visto como uma indução que seja produzida por uma consciência transcendental, não é algo “inerente a uma estrutura da consciência (...) mas a um ser”.¹⁸⁷ O objeto do conhecimento não é algo que se auto-representa em uma consciência pura, de modo nenhum é uma “estrutura da consciência”, mas é um “ser” que se manifesta na análise da estrutura de um fenômeno. Ao contrário do neokantismo que privilegia a indução, Benjamin afirma que o objeto do conhecimento é construído por meio da mediação que estabelecemos entre o particular e o universal. A verdade não é fruto de uma “espontaneidade do entendimento”, mas é uma categoria que nasce de uma contemplação dos fenômenos singulares, de um retorno incansável e minucioso aos fenômenos empíricos.

A epígrafe de Goethe no Prefácio epistemológico, como citamos anteriormente em um dos capítulos, é um sintoma da percepção que Benjamin tinha da necessidade da idéia da arte como modelo para a ciência. Ela delimita o horizonte de compreensão não apenas da Introdução, mas também de sua teoria da alegoria. A idéia do drama barroco, como um “a priori de um método”, é apresentada por Benjamin através do estudo sobre a alegoria barroca. Benjamin retoma de Goethe a idéia da arte como um modelo estético do

¹⁸⁷ BENJAMIN, 1985, P.55.

¹⁸⁸ BENJAMIN, 1985, P.35.

conhecimento. No pensamento morfológico de Goethe, a totalidade da arte é compreendida como um cânone para o conhecimento. Porém, o poeta não reconhece a historicidade da obra de arte que Benjamin encontrou no Romantismo de Schlegel e Novalis. Benjamin adota o pensamento de Goethe porque nele vê a reconciliação entre o momento reflexivo e a dimensão objetiva do conhecimento e alcança certa neutralidade ao eliminar a dicotomia entre a dimensão subjetiva e a objetiva. Em segundo lugar, o desmembramento crítico dos conceitos é o anteparo epistemológico que justifica a doutrina benjaminiana da alegoria. A totalidade absoluta nada mais é do que uma falsa aparência da realidade, o real não sendo senão aquilo que é marcado pela fragmentação e a descontinuidade existente entre os seres, signos e as coisas, que se manifesta, por exemplo, no caráter fragmentário da própria linguagem da arte. As imagens alegóricas são uma justaposição de fragmentos iconográficos, a escrita alegórica é constituída de antíteses, cesuras, lacunas que ampliam as possibilidades de interpretação dos textos. A alegoria não é senão o cerne da tensão existente no pensamento de Benjamin entre as categorias lingüísticas e estéticas e as categorias históricas. Em primeiro lugar, porque o símbolo é sempre a manifestação de um universal. Ao contrário, na alegoria, o sentido é construído a partir do próprio particular. Em segundo lugar, porque pode-se afirmar que o símbolo consiste em uma fusão de significante e significado, que assinala o próprio caráter instantâneo do símbolo, e a alegoria é a separação entre o signo e o referente que justifica um caráter sucessivo e tributário de um desenvolvimento espaço-temporal. A representação simbólica é sempre uma idéia universal que se manifesta em uma materialidade sensível. Por outro lado, a “apresentação alegórica” é marcada pela transição do sensível à esfera do inteligível própria da universalidade do conceito.

Na *Origem do drama barroco alemão*, Walter Benjamin afirma o lado profano e imanentista da forma de expressão alegórica, mas simultaneamente demonstra que a imanência conduz a uma forma mais elevada de transcendência: “na perspectiva alegórica, o mundo profano é ao mesmo tempo elevado e desvalorizado”¹⁸⁹ De fato, em 1925, o que pode realmente ser constatado é o fim da idéia de uma totalidade absoluta que existia, por exemplo, na tragédia grega e subsistiu no classicismo alemão. A alegoria é uma representação melancólica da história porque a apreende como algo efêmero. A alegoria significa, sobretudo, uma destruição crítica da idéia de totalidade absoluta com o advento da Modernidade, não sendo a totalidade uma esfera realmente redentora da história. A totalidade absoluta falseia a realidade porque esconde as fissuras que revelam a existência de um outro dizer sobre a experiência histórica, por exemplo, aquele dos judeus e de outros povos oprimidos pelo *status quo*. Porém, se ainda podemos falar em totalidade é porque ela subsiste como a esperança de uma redenção histórica. Walter Benjamin reabilita a alegoria como uma forma de expressão singular porque o autor percebe que ela é o ponto de contato entre as categorias lingüísticas e históricas tal como foi esboçado pela primeira vez no ensaio “Sobre a linguagem em geral e a linguagem do homem”.

Em Walter Benjamin durante a década de vinte, a história se encontra enraizada na linguagem, mas não como algo estático e sim como um movimento dinâmico constituído de fenômenos fadados ao declínio e à ruína. É na morte enquanto negatividade, signo de uma ausência, de uma cesura entre o Ser e a significação que podemos encontrar a verdadeira ligação entre as categorias lingüísticas e as categorias históricas: “quanto maior a significação, tanto maior a sujeição à morte, porque é a morte que grava mais

¹⁸⁹ BENJAMIN, 1985. P.196/197.

profundamente a tortuosa linha de demarcação entre a *physis* e a significação”¹⁹⁰ Mosès afirma em sua tese que a morte, enquanto manifestação da negatividade, é “signo da queda, representa o divórcio do homem com a sua natureza original, do mesmo modo que a multidão arbitrária das significações manifesta a sua ruptura com a ordem da *physis*”.¹⁹¹ A negatividade e o excesso de significação são as duas polaridades que caracterizam o barroco e estabelecem os pontos de contato que dão sentido à verdade, mas que também cavam o abismo entre os signos e as coisas. Esse é provavelmente um dos motivos porque a alegoria barroca é uma figura da linguagem construída por meio da própria convenção lingüística. A alegoria é, portanto, um significante privilegiado que envia de uma significação estética a uma re-interpretação da história como algo que se opõe ao *continuum* iluminista de compreensão da linguagem. A alegoria é negatividade, oscila entre o excesso e o vazio da significação. Essa tese pode ser encontrada em Mosès, que critica as barrocas ao dizer que as formas barrocas são puras variações, signos arbitrários que re-enviam a “um jogo de hieróglifos diante da qual nenhum sentido se esconderia”. A alegoria é excesso de significação que aponta para o esvaziamento de sentido da transcendência e afirma o caráter imanentista da história. A questão proposta neste estudo foi tentar entender em que medida Walter Benjamin conseguiu conciliar o aspecto formal da obra de arte e o seu respectivo conteúdo de verdade, ou seja, que a alegoria não é apenas uma figura de estilo, porém, ao contrário, é um princípio de certo modo de conhecimento.

Na *Origem do drama barroco alemão*, Walter Benjamin subsume as categorias teológicas dos escritos de juventude ao crivo de uma teoria estética do conhecimento. No entanto, nas *Teses* a dimensão estética de seu pensamento vai sendo aos poucos encoberta

¹⁹⁰ BENJAMIN, 1985. p.188.

¹⁹¹ MOSÈS, 1992. p.142.

pela urgência de uma compreensão da história de um ponto de vista político. Trata-se, portanto, de uma re-interpretação da tarefa do historiador tal como foi enunciada em 1925. No Prefácio epistemológico, o historiador é comparado ao artista e a contemplação das idéias somente é possível ao ser registrada por uma escrita essencialmente visual da história. O discurso filosófico é verdadeiro quando consegue encontrar um equilíbrio tonal com o discurso poético, a escrita se configura como prosa e o autêntico estilo filosófico é o “tratado”, que surge como a mais adequada forma de apresentação da verdade, podendo ser considerado o método por excelência de apresentação filosófica. Porém, nas *Teses*, surge uma desconfiança em relação ao paradigma estético, quase como se Benjamin tivesse compreendido que no *Trauerspielbuch* estava se aproximando do Idealismo alemão. Mosès afirma que essa desconfiança é dirigida “ao caráter abstrato (...) de uma visão puramente estética da história”.¹⁹² Na década de 30, o filósofo e crítico literário foi profundamente influenciado pelo materialismo histórico e parece fazer uma retrospectiva que se torna bastante fértil, pois significa uma ruptura com o caráter formalista do Prefácio epistemológico e os seus vestígios de Idealismo, mas ainda re-afirmando uma compreensão da história como algo que se renova constantemente em seus interstícios. A necessidade de tal revisão da história, calcinada pela ideologia de progresso introduzida no Iluminismo, é compreendida agora como algo contrário a uma contemplação puramente estética, assumindo uma dimensão essencialmente política. As antinomias sociais se acirram durante o período da Segunda Guerra Mundial e a conjunção do passado e do presente aparece como uma via de acesso mais segura para esclarecer o tão conturbado momento em que Benjamin viveu. Se o passado, o presente e o futuro são as categorias históricas que permitem ao sujeito histórico compreender a realidade em que se vive, em 1940, o presente

¹⁹² MOSÈS, 1992, p. 146.

é visto por Benjamin como sendo a própria instância de apreensão da realidade. De acordo com Stéphane Mosès, a teoria do conhecimento é fundamentada por uma teoria do “tempo-do-agora” (*Jetztzeit*) e significa a ênfase em uma utopia que brota da tensão existente no presente, de uma esperança que sobrevive sobre o modo de hoje. Nas *Teses*, a tarefa do historiador é salvar o passado, salvá-lo do esquecimento a partir de sua re-atualização pela própria experiência vivida no presente. Cada época histórica pode se apresentar ao historiador como saturada de afinidades eletivas ainda desconhecidas, afinidades menos vividas como um acordo de sentido do que uma experiência de choque. Tais afinidades podem significar a colisão repentina entre dois momentos da história, que podem fazer nascer um novo tipo de historicidade e legibilidade do passado. Walter Benjamin afirma ser preciso interpretar corretamente os acontecimentos e as estruturas sociais à luz de um sentido histórico menos positivista e mais voltado à crítica das antinomias da sociedade capitalista.

Para concluir, pode-se afirmar que as categorias benjaminianas da história desembocam em uma concepção paradoxal da história, como tentamos mostrar na análise do terceiro capítulo ao mostrar que Walter Benjamin caminha na ‘contramão’ do idealismo de Hegel e sua visão iluminista e teleológica da história. Em certa medida, as *Teses* é o último esboço elaborado por Benjamin antes de sua morte de uma concepção de história que concilia as suas respectivas categorias teológicas e políticas. A categoria epistemológica central dessa época é a de uma interrupção da história, interrupção de seu fluxo contínuo e linear, de uma paralisação do tempo em uma constelação saturada de tensões como ocorreu na Segunda Guerra Mundial. A crítica de Benjamin não é dirigida apenas à Ideologia de Progresso, ao Fascismo ou ao Historicismo, mas a uma compreensão do tempo histórico como constituído de um “tempo homogêneo e vazio”, que caracteriza as

perspectivas históricas analisadas pelo filósofo e crítico literário. Em contraposição a uma proposta linear de compreensão do tempo, nas *Teses* Benjamin propõe uma interpretação do tempo como re-surgimento do passado no presente, mas principalmente pensando-o como aquilo que começa a ser ou advém de um recomeço perpétuo. O passado enquanto uma categoria histórica é imobilizado pela urgência do instante, de modo que o historiador consiga encontrar nele os vestígios e índices de um outro dizer sobre a experiência histórica. A história se lembra do passado como algo dinâmico que é escrito no presente e para o presente. O presente, diz Benjamin, “não é transição, mas pára no tempo e se imobiliza”.¹⁹³ Na *Origem do drama barroco alemão*, a origem (*Ursprung*) é definida como sendo uma categoria histórica que se constitui graças à apreensão de uma constelação de idéias ou uma configuração ideal, que permitem ao historiador ser capaz de salvar com uma certa neutralidade os acontecimentos históricos. A origem é um fenômeno singular comum a estruturas sociais que possuem semelhanças afins. A totalidade é algo que se manifesta nos próprios objetos empíricos e a origem pode ser compreendida como a pré e pós-história de um fenômeno social. A história se concentra em uma mônada e o trabalho de um historiador sobre um artista pode ser considerado essa mônada que se concentra “na obra, a época na obra de uma vida e todo o curso da história na época”.¹⁹⁴ Somente na análise do objeto sociológico é que a totalidade poderá ser então alcançada. A origem é uma manifestação da totalidade nos fenômenos históricos, uma re-atualização dos nomes originários, a dispersão e reunião de conceitos que permitem a análise minuciosa de uma obra e também a destruição crítica de uma época e a construção de uma idéia. Na *Origem do drama barroco alemão*, a origem é, portanto, uma re-atualização do originário, mas

¹⁹³ BENJAMIN, 1986. P.230.

¹⁹⁴ BENJAMIN, 1988. P.231. A esse respeito conferir GAGNEBIN, 1994. P.13.

compreendida como um salto (*Sprung*) não lógico em que o objeto originado se liberta vir-a-ser. Por outro lado, nas *Teses*, Walter Benjamin propõe que a “constelação” é uma categoria estética que enfatiza a necessidade da atualização hermenêutica do passado e presente na análise das tensões sociais existentes no próprio caos do presente. O apelo ao passado é respondido pelo presente através da introdução do que Benjamin chama de “tempo-do-agora” (*Jetztzeit*). É na paralisação não causal do tempo e a sua respectiva cristalização em uma mônada saturada de tensões sociais que podemos encontrar alguns elementos para propor um outro discurso sobre a experiência histórica. Trata-se de interromper o tempo do progresso, de modo que possamos romper com o fluxo alienado e inexorável da lógica do capitalismo. Walter Benjamin nos re-envia ao *Prefácio* epistemológico de 1925 e propõe uma concepção de história como uma ruptura com o *continuum* histórico lembrando a necessidade de compreendermos a história em termos de abertura de saltos não-lógicos que caracterizam os fenômenos históricos originários.

BIBLIOGRAFIA:

1. OBRAS DE BENJAMIN

BENJAMIN, Walter. *A origem do drama barroco alemão*; tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo, Brasiliense, 1985a.

_____ “Teses sobre o conceito de história”. In: *Magia e Técnica, Arte e Política. Ensaios de literatura e história da cultura. Obras escolhidas*; tradução H. Alves Baptista. São Paulo, Brasiliense, 1988, v. 3.

_____ “Sobre a linguagem em geral e linguagem do homem”, tradução Susana Kampff Lages. In: *“Melancolia e Tradução: Walter Benjamin e a ‘Tarefa do Tradutor’”*. Tese de doutorado. PUC-SP. São Paulo, 1996.

_____ *Correspondance*, volume 1 e 2; tradução G. Petitemange. Aubier-Montaigne, Paris, 1989. BENJAMIN, Walter. *La metafísica de la juventud*. Trad. Luis Martinez de Velasco. Ediciones Paidós. Barcelona, 1993.

_____ *Para uma crítica de la violência*. Iluminaciones IV. Trad. Roberto Blatt. Introdução Eduardo Subirats. Taurus. 1999.

_____ *Obras escolhidas*; tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo, Brasiliense, 1985b, v.1.

_____ *Obras escolhidas*; tradução Rubens Rodrigues Torres Filho e J. C. Martins Barbosa. São Paulo, Brasiliense, 1987, v. 2.

_____ *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*; tradução Márcio Seligmann-Silva. São Paulo, Iluminuras, 1993.

2. OUTRAS OBRAS

ADORNO, T. W. *Caracterização de Walter Benjamin*. In: Theodor W. Adorno; org. Gabriel Cohn. São Paulo, Ática, 1986.

_____. *Sur Walter Benjamin*; t C. David. Gallimard. Paris, 1999.

ANGAMBEN, Giorgio. *Langue et histoire – Catégories historiques et catégories linguistiques dans la pensée de Benjamin*. In: Walter Benjamin et Paris. Colloque international. Organizado por Heinz Wismann. Paris, du Cerf, 1989.

ALTER, Robert. *Anjos necessários: tradição e modernidade em Kafka, Benjamin e Scholem*. Trad. A. Cardoso, Rio de Janeiro, Imago, 1993.

ARENDT, Hannah. *Homens em tempos sombrios*; tradução Denise Bottmann. São Paulo, Companhia das Letras, 1987.

BAUDELAIRE, Charles. *As Flores do Mal*; tradução Ivan Junqueira. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1985.

BENJAMIN, Andrew e Osborne, Peter (org.). *A filosofia de Walter Benjamin*. Trad. M. L. de A. Borges. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1997.

BOLLE, Willi. *Fisiognomia da metrópole moderna: a representação da história em Walter Benjamin*. São Paulo, Edusp, 1994.

BUCK-MORSS, Susan. *Origen de la Dialética Negativa*. Editora Siglo veintiuno editores. México, 1981.

_____. *Dialética do Olhar: Walter Benjamin e o Projeto das Passagens*. Trad. Ana Luiza Andrade. Editora UFMG. 2002

CHIAMPI, Irleamar. *Barroco e Modernidade. Ensaios sobre literatura latino-americana*. Editora Perspectiva. São Paulo. 1998.