

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

FRANCISCO AUGUSTO CANAL FREITAS

**HABITAR O HÁBITO:**  
**reflexão e origem da cidade no pensamento de Walter Benjamin**

BELO HORIZONTE  
2012

FRANCISCO AUGUSTO CANAL FREITAS

**HABITAR O HÁBITO:  
reflexão e origem da cidade no pensamento de Walter Benjamin**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Filosofia.

Orientador: Eduardo Soares Neves Silva

BELO HORIZONTE  
2012

Francisco Augusto Canal Freitas

**HABITAR O HÁBITO:  
reflexão e origem da cidade no pensamento de Walter Benjamin**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Filosofia.

---

Eduardo Soares Neves Silva (Orientador) – UFMG

---

Jeanne Marie Gagnebin – UNICAMP

---

Giorgia Cecchinato – UFMG

Belo Horizonte, 18 de outubro de 2012.

*Às traças*

## AGRADECIMENTOS

Ao Eduardo, pela orientação precisa e preciosa. À Jeanne Marie Gagnebin, por ter aceitado gentilmente o convite para participar da banca. À Giorgia Cecchinato, que acompanhou esta dissertação em diversas etapas. Aos professores do Departamento de Filosofia da UFMG, pelos diálogos, e à Secretaria da Pós-Graduação, pela atenção. Ao Cnpq, pela bolsa.

Aos meus pais e irmãos, pelo amor incondicional e pelo apoio irrestrito às minhas escolhas. À minha tia Benair, por ter me recebido em sua casa.

À Anna Luiza, que me encorajou a entrar no mestrado, a vir para Belo Horizonte e a seguir com paixão. À Maria José e à Rízzia, companheiras de estudos e boas conversas regadas a cafés, pães e livros. À Débora, pelas perguntas marcantes. À Mariana, pelo entusiasmo que há em seu sorriso. À querida Gabi, minha grande amiga de todas as horas.

À Juliana, que comigo habitou a Cabana, e com quem aprendi, no silêncio, o desterro poético dos meus hábitos.

À Joana, que inúmeras vezes, mesmo sem saber, me emprestou sua voz para interlocutora mental.

À Maria, pelo que não tem nome.

Ao Keith Jarrett, pela trilha sonora.

Ao Érico, *in memoriam*.

O hábito! Arrumadeira hábil mas bastante morosa e que principia por deixar sofrer nosso espírito durante semanas numa instalação provisória; mas que, apesar de tudo, a gente se sente bem feliz ao encontrá-la, pois sem o hábito e reduzido a seus próprios meios, seria nosso espírito impotente para tornar habitável qualquer aposento.

PROUST

*Em busca do tempo perdido*

O hábito é o acordo efetuado entre o indivíduo e seu meio, ou entre o indivíduo e suas próprias excentricidades orgânicas, a garantia de uma fosca inviolabilidade, o para-raios de sua existência. O hábito é o lastro que acorrenta o cão a seu vômito. Respirar é um hábito. A vida é um hábito. Ou melhor, a vida é uma sucessão de hábitos, posto que o indivíduo é uma sucessão de indivíduos [...], o pacto deve ser continuamente renovado, a carta de salvo-conduto atualizada. A criação do mundo não foi um evento único e primordial, é um acontecimento que se repete a cada dia. O hábito, então, é um termo genérico para os incontáveis compromissos travados entre os incontáveis sujeitos que constituem o indivíduo e seus incontáveis objetos correspondentes. Os períodos de transição que separam adaptações consecutivas (já que nenhum expediente macabro de transubstanciação poderá transformar as mortalhas em fraldas) representam as zonas de risco na vida do indivíduo, precárias, perigosas, dolorosas, misteriosas e férteis, quando por um instante o tédio de viver é substituído pelo sofrimento de ser. [...] O sofrimento de ser: isto é, o livre jogo de todas as faculdades. Porque a devoção perniciosa ao hábito paralisa nossa atenção.

BECKETT

*Proust*

## RESUMO

Esta dissertação procura demonstrar a partir da obra de Walter Benjamin como o hábito se reflete nas formas de habitar a cidade, desde a sua origem. Para compreender essa relação, é preciso primeiro esclarecer por que a cidade é historicamente o lugar em que ocorre essa reflexão. Em segundo lugar, entender a estrutura linguística da cidade e, reciprocamente, a arquitetônica da linguagem. Em seguida, investigar a origem e a história das formas de habitar. A origem da cidade moderna é identificada por Benjamin com as passagens parisienses do século XIX, cujos desdobramentos se configuram nas arquiteturas do *intérieur*, do *art nouveau* e de ferro e vidro. Em cada uma dessas é reformulado o conceito de habitar, que se define entre permanência e transitoriedade, entre proximidade e distância, pelo rastro deixado nas construções. Porém, seguindo o apagamento dos rastros diagnosticado por Benjamin na arquitetura de vidro, pergunta-se, afinal, se é possível conceber o habitar como pura transitoriedade e como são possíveis ruínas de vidro.

Palavras-chave: hábito, cidade, reflexão, origem.

## ABSTRACT

This dissertation attempts to demonstrate, from the work of Walter Benjamin, how the habit is reflected in the ways of inhabit the city, since its origin. To comprehend this relation, it is first necessary to enlighten the reasons why the city is historically the place where that reflection occurs. Secondly, to understand the linguistic structure of the city and, reciprocally, the language's architecture. Then, to investigate the forms of inhabits' origin and history. Benjamin identifies the origin of modern city with the nineteenth century Parisian Arcades, which unfoldments configure the *intérieur*, *art nouveau*, and iron and glass architectures. In each of these forms the concept of inhabit is reformulated, that is defined between permanency and transitoriness, proximity and distance, by the trace left in the buildings. Nevertheless, following Benjamin's diagnosis of the traces' vanishment on the glass architecture, at last arise the question if is possible to conceive the inhabit as pure transitoriness and how glass ruins are possible.

Keywords: habit, city, reflection, origin.

## SUMÁRIO

|                                                                                   |            |
|-----------------------------------------------------------------------------------|------------|
| <b>INTRODUÇÃO .....</b>                                                           | <b>9</b>   |
| <b>1. A CIDADE COMO MEDIUM-DE-REFLEXÃO .....</b>                                  | <b>11</b>  |
| 1.1 Lugar de partida: a posição crítica de Benjamin .....                         | 11         |
| 1.2 A ponte de Kant: crítica como delineamento do sistema.....                    | 18         |
| 1.3 Ao passo de Fichte: crítica como sistema da reflexão.....                     | 37         |
| 1.4 O salto dos românticos: crítica como reflexão infinita.....                   | 46         |
| 1.5 No limiar de Goethe: crítica como exposição da verdade .....                  | 64         |
| 1.6 À entrada da cidade: crítica como justa distância.....                        | 72         |
| <b>2. AS PASSAGENS COMO ORIGEM DA CIDADE.....</b>                                 | <b>78</b>  |
| 2.1 Lugares de passagens: transposições e traduções de Benjamin .....             | 78         |
| 2.2 A origem da linguagem: silêncio, nomeação, primeira tradução .....            | 80         |
| 2.3 A passagem das línguas: tradução, transformação, tarefa .....                 | 99         |
| 2.4 Rítmica filosófica: dos fenômenos às ideias e o duplo papel do conceito ..... | 113        |
| 2.5 Transposição I: <i>Urphänomen – Ursprung</i> .....                            | 134        |
| 2.6 Transposição II: <i>Trauerspielbuch – Passagenarbeit</i> .....                | 148        |
| <b>3. FORMAS DE HABITAR .....</b>                                                 | <b>168</b> |
| 3.1 A habitação como espaço de habituação .....                                   | 168        |
| 3.2 A história da cidade como desdobramento das passagens.....                    | 174        |
| 3.3 <i>Intérieur, art nouveau</i> : habitar significa deixar rastros .....        | 177        |
| 3.4 Arquitetura de vidro: habitar sem vestígios? .....                            | 180        |
| 3.5 Não é mais possível habitar? .....                                            | 184        |
| 3.6 Como são possíveis ruínas de vidro?.....                                      | 189        |
| <b>CONCLUSÃO.....</b>                                                             | <b>197</b> |
| <b>REFERÊNCIAS .....</b>                                                          | <b>203</b> |

## INTRODUÇÃO

O propósito que move esta dissertação é o de compreender a positividade do hábito, ou seja, pensar o hábito como forma de percepção e ação que não é percebida, mas que é condição de todo pensamento, percepção e ação. Ao contrário de ser alvo da pura negação ou desprezo, disposições de ânimo que enfrenta em muitos filósofos, o hábito encontra em Walter Benjamin uma avaliação positiva, tornando-se princípio de investigação filosófica. A primeira hipótese que se procura compreender em sua obra é a de que o hábito se define em relação ao habitar, i.e, de que o hábito se reflete na arquitetura e na cidade, consistindo a relação entre ambos em uma reflexão. A segunda hipótese é a de que as formas de habitar se concentram na origem da cidade, a qual Benjamin identifica com as passagens parisienses do século XIX. Por fim, procura-se nas arquiteturas que se desdobram das passagens as redefinições do habitar.

Não obstante os protestos de inúmeras tradições filosóficas contemporâneas, um conceito só se define em relação a outro, contextualmente, ou seja, a cada obra um conceito é redefinido. A fim de compreender este enlace entre os textos e seu reordenamento, procura-se expor quais conceitos são reformulados e por que este trabalho com os conceitos, ou *dos* conceitos, realiza o que Benjamin entende ser a tarefa da filosofia.

No primeiro capítulo, investiga-se a definição do conceito de reflexão em relação aos de crítica e sistema, e sua redefinição em três obras: *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*, o ensaio “*As Afinidades Eletivas* de Goethe”, e o livro de fragmentos *Rua de mão única*. Antes, porém, é preciso pesquisar a história desses conceitos, desde sua formulação basilar em Kant e seus desdobramentos em Fichte, no primeiro Romantismo e em Goethe, para então compreender como, no escopo dessa discussão, Benjamin compõe sua teoria. No segundo capítulo, estuda-se a categoria de origem formulada por Benjamin em

*Origem do drama barroco alemão* a partir de sua articulação com a teoria da linguagem e da tradução elaborada nos ensaios “Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem” e “A tarefa do tradutor”, para, com isso, entender o significado de origem na obra das *Passagens*. No terceiro capítulo, a relação entre habitar e hábito é definida pelo conceito de rastro, que compreende uma tensão dialética entre proximidade e distância, entre familiaridade e estranheza, entre transitoriedade e permanência. Estes três conceitos são investigados na obra das *Passagens* e em *Rua de mão única*, e repensados a partir das teses “Sobre o conceito de história”.

A configuração dos conceitos em momentos distintos é designada por Benjamin pela categoria de “constelação”. As constelações modificam-se à medida que se alteram as relações entre os conceitos ao longo das obras. É possível perceber nesse movimento o apagamento de um conceito e a configuração de uma nova constelação. Assim, cada capítulo desta dissertação procura investigar uma constelação em momentos distintos. No primeiro momento, assiste-se ao dismantelamento do sistema pela sua hipertrofia; no segundo, percebe-se o esquecimento da linguagem originária e a necessidade de rememorar-la; no terceiro, persegue-se o apagamento dos rastros e os rastros desse apagamento. Estas redefinições e rearranjos de conceitos poderiam ser definidas como *constelações cadentes*.

## 1. A CIDADE COMO MEDIUM-DE-REFLEXÃO

### 1.1 Lugar de partida: a posição crítica de Benjamin

*Em qualquer filosofia que inicia com a observação do próprio procedimento, com a crítica, o início tem sempre algo de característico.*

Schlegel<sup>1</sup>

Parte-se da compreensão segundo a qual a obra de Walter Benjamin não pode ser lida como um desenvolvimento linear, cronológico e contínuo, dividido em fases que se superam sucessivamente; ao contrário, compreende-se que sua obra deve ser interpretada como um todo não unitário, mas formado por unidades, constituído por interrupções e descontinuidades, onde os conceitos, certos princípios epistemológicos e motivos temáticos são retomados, reformulados e recontextualizados a cada momento, de modo que se pode encontrar paralelos e vínculos diretos entre os primeiros escritos e os últimos, e assim localizar o surgimento de questões que devem se desdobrar ao longo de sua obra. Adverte-se que, se aqui se começa pela obra de juventude do filósofo, deve-se ao intuito de mapear a formação basilar de seu pensamento.

É preciso situar Benjamin inicialmente em um campo de tensões teóricas decisivo para o seu direcionamento filosófico: primeiramente, diante da teologia da tradição judaica, devido à sua descendência e à sua estreita amizade com Gershom Scholem, estudioso da Cabala; em segundo lugar, frente ao círculo de Stefan Georg, principal corrente de crítica literária à época, que pretendia resgatar Goethe e o Romantismo como ideais germânicos; e, em terceiro

---

<sup>1</sup> SCHLEGEL, Friedrich. *apud*. BENJAMIN, Walter. *Gesammelte Schriften* I-1. Herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1991, p.51 [Doravante citado como GS, seguido do número do volume e da página]; *O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão*. 3ª ed. Trad. Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Illuminuras, 2002, p.57 [Doravante citado como CCA].

lugar, dentro da academia alemã, dominada pelo neokantismo no início do século XX, que compreendia a tarefa da filosofia como o aperfeiçoamento do sistema kantiano. No quadro desses confrontos, permite-se entrever o surgimento de questões norteadoras para o percurso que Benjamin há de seguir, notadamente desde sua tese de doutorado, em que se fundam as bases de seu trabalho como crítico e filósofo.

No primeiro momento, seus escritos de juventude são fortemente marcados pela questão teológica e messiânica do judaísmo, como se pode notar em seu ensaio “Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem”<sup>2</sup>, de 1916, no qual Benjamin se apropria da descrição bíblica da criação do mundo para interpretar a linguagem como primordialmente um ato de nomeação. Segundo esta interpretação, originariamente a linguagem é única e a palavra como Nome é o mesmo que a coisa nomeada, ou seja, “o nome que o homem dá à coisa assenta no modo como ela se lhe transmite.”<sup>3</sup> Segundo Benjamin, as coisas se comunicam *na* linguagem e não *através* dela, e o que se comunica é a própria linguagem ou a possibilidade de comunicar: “*Não há um conteúdo da linguagem; enquanto comunicação a linguagem comunica uma essência espiritual, isto é, simplesmente uma comunicabilidade.*”<sup>4</sup> Porém, com a “queda”, i.e., com a perda do paraíso linguístico, da unidade entre a linguagem das coisas e a palavra humana, a linguagem se dispersa na multiplicidade das línguas e palavras; nisto, a linguagem permanece como comunicabilidade, mas sem a garantia de sua perfeita decifrabilidade e completude. “A linguagem da natureza é comparável a uma senha secreta, que cada sentinela passa à próxima na sua própria linguagem, mas que o conteúdo da senha é a linguagem da própria sentinela.”<sup>5</sup> O que é transmitido não é um conteúdo oculto, místico, mas na linguagem transmite-se a própria linguagem, sua comunicabilidade, ou

---

<sup>2</sup> BENJAMIN. “Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen”, in: GS II-1, pp.140-157; “Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem humana”, in: *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Lisboa: Relógio D'água, 1992 [Doravante citado como “Sobre a linguagem”]. Este texto será examinado mais detidamente na seção 2.2 **A origem da linguagem: silêncio, nomeação, primeira tradução.**

<sup>3</sup> BENJAMIN. GS II-1, p.150; “Sobre a linguagem”, p.189.

<sup>4</sup> BENJAMIN. GS II-1, p.145-6; “Sobre a linguagem”, p.183. [Itálicos no original. Tradução modificada]

<sup>5</sup> BENJAMIN. GS II-1, p.157; “Sobre a linguagem”, p.196.

melhor, a própria *linguagem humana*. Importa ressaltar que esta interpretação do mito adâmico não se restringe à mística judaica, mas serve como um discurso que é apropriado pela investigação filosófica a fim de demonstrar a incompletude e fragilidade da linguagem humana. Portanto, o elemento teológico no pensamento de Benjamin não se recobre pela mística ou conjunto de dogmas, mas enquanto “teologia negativa”, uma teologia sem Deus, ou sem a garantia de seu conhecimento, resguarda o princípio da limitação de todo discurso. De acordo com o argumento de Jeanne Marie Gagnebin,

a teologia não é, em primeiro lugar, uma construção especulativa dogmática, mas, antes e acima de tudo, um discurso profundamente paradoxal: discurso ou saber (*logos*) “sobre” Deus (*theos*), consciente, já no início, de que o “objeto” visado lhe escapa, por ele se situar muito além (ou aquém) de qualquer objetividade. Assim, a teologia seria o exemplo privilegiado da dinâmica profunda que habita a linguagem humana quando essa se empenha em dizer, de verdade, seu fundamento, em descrever seu objeto e, não o conseguindo, não se cansa de inventar novas figuras e novos sentidos.<sup>6</sup>

No segundo momento, a posição de Benjamin frente às leituras correntes do Romantismo alemão é crucial para a definição de sua pesquisa de doutorado e o modo como deve conduzi-la, pois propõe uma interpretação do conceito de crítica forjado pelos românticos na esteira de uma problemática filosófica, de uma “história dos problemas” segundo a expressão da época adotada por Benjamin, e que deve ser atualizado criticamente ao invés de arcaicizado mitologicamente. Principal alvo desse embate, Stefan Georg era considerado nos dois primeiros decênios do século XX o mais importante e influente crítico literário na Alemanha e reunia em torno de si um círculo de seguidores que buscavam no movimento romântico a fonte da identidade nacional, uma pureza mítica que, não sem razões, viria a ser apropriada ao nazismo. Um de seus mais notórios discípulos, Friedrich Gundolf, publicara um vasto estudo sobre Goethe que fora recebido como o mais importante livro sobre o poeta e dominara a crítica literária e as pesquisas acadêmicas na época da República de Weimar. Em um breve comentário a este livro, datado de 1917, Benjamin sublinha que o

---

<sup>6</sup> GAGNEBIN, Jeanne Marie. “Teologia e messianismo no pensamento de W. Benjamin”, in: *Estudos Avançados* 13 (37), 1999, p.200.

“aspecto moralmente repugnante” do estudo de Gundolf consiste na “falsificação de um indivíduo histórico, nomeadamente Goethe, por transformá-lo em um herói mítico.”<sup>7</sup> É justamente contra esta leitura, que considerava a obra de Goethe indissociável de sua personalidade, como a realização plena de uma genialidade incontestável, que Benjamin se dirige em seu ensaio sobre as *Afinidades Eletivas*.

No terceiro momento, em sua formação acadêmica na Universidade de Freiburg, Benjamin entra em contato com a filosofia de Kant através dos seminários do filósofo neokantiano Heinrich Rickert, e é fortemente influenciado pela leitura da obra “A teoria da experiência de Kant”, de Hermann Cohen, um neokantiano judeu.<sup>8</sup> Não obstante, neste quadro de confrontos teóricos que marcam a formação de Benjamin, pode-se notar que a teologia, o Romantismo e o kantismo possuem *per se* alguns pontos de contato: o movimento romântico, cuja busca por realizar e ir além da filosofia kantiana estava associada a elementos do messianismo; e o neokantismo de Cohen, que se aproximava de um “judaísmo racional”<sup>9</sup>. Estes elementos são decisivos em sua carreira acadêmica, sobretudo para os estudos preparatórios e definição temática de sua tese de doutoramento.

Antes de definir como tema de sua tese o conceito de crítica de arte dos primeiros românticos, Benjamin pretende estudar o conceito de “tarefa infinita” em Kant,<sup>10</sup> contudo, abandona este plano ao desapontar-se com a filosofia da história proposta em “À Paz Perpétua” e em “Ideia de uma História Universal de um ponto de vista cosmopolita”, fortemente marcada por um princípio de destinação moral do homem e uma ideia de

<sup>7</sup> BENJAMIN. “Comments on Gundolf’s *Goethe*”, in: *Select Writings*. Vol. 1 – 1913-1926. Edited by Bullock and Jennings. Cambridge, Mass.: Belknap Press, 1996, p.98.

<sup>8</sup> Cf. FERRIS, David. *The Cambridge Introduction to Walter Benjamin*. Cambridge: University Press, 2008, pp.4-12.

<sup>9</sup> Cf. CHAVES, Ernani. “Escovar o judaísmo a contrapelo”, in: *Novos Estudos*, nº58, novembro de 2000, p.238.

<sup>10</sup> Cf. carta de 7 de dezembro de 1917 a Gerhard Scholem, in: BENJAMIN. *Briefe I*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1978, p.159. Destes estudos, restam algumas anotações. Cf. BENJAMIN. “Die unendliche Aufgabe”, in: *GS IV*, pp.51-2.

progresso da humanidade.<sup>11</sup> A recusa a tal interpretação da história aparece desde os escritos juvenis de Benjamin, como em “A vida dos estudantes”<sup>12</sup>, de 1914, onde contrapõe a uma visão da história que acredita na “infinitude do tempo” e que “os homens e épocas avançam no caminho do progresso”, uma compreensão “em que a história aparece concentrada em um único ponto focal”, em que os acontecimentos “não se manifestam como tendências amorfas do progresso, mas estão profundamente enraizados em todo presente, como as criações e os pensamentos mais ameaçados, difamados e desprezados.”<sup>13</sup> Porém, ainda que tenha aventado ocupar-se com “a filosofia da história de Kant sob um ponto de vista sistemático”<sup>14</sup>, como seria possível manter o sistema à custa do modelo histórico? Talvez este impasse tenha levado Benjamin a se afastar de Kant – ao menos de seus escritos *históricos*<sup>15</sup> – e a buscar nos românticos uma concepção que congregue, ao mesmo tempo, a pretensão sistemática e os desdobramentos históricos da filosofia kantiana, como uma “tarefa infinita”.<sup>16</sup>

Contudo, apesar de abandonar o projeto inicial, Benjamin se volta à leitura dos primeiros românticos ainda preocupado com questões kantianas, e cerca de um ano antes de concluir sua tese, escreve um texto programático em que discute e critica o conceito de experiência de Kant, o qual lhe parece “uma experiência reduzida ao ponto zero, a um mínimo de significado.”<sup>17</sup> Assim, reivindica que o conceito de experiência deva abranger a metafísica ao invés de limitar-se a princípios matemáticos do conhecimento e basear-se em um sujeito

<sup>11</sup> “Em Kant trata-se menos da história do que de determinadas constelações históricas de interesse ético.” Carta de 23 de dezembro de 1917 a Gerhard Scholem, in: BENJAMIN. *Briefe I*, p.161.

<sup>12</sup> BENJAMIN. “Das Leben der Studenten”, in: GS II-1, pp.75-87; “A vida dos estudantes”, in: *Documentos de cultura, documentos de barbárie*: escritos escolhidos. Seleção e apresentação Willi Bolle. São Paulo: Cultrix, 1986, pp.151-159.

<sup>13</sup> BENJAMIN. GS II-1, p.75; “A vida dos estudantes”, p.151. [Tradução ligeiramente modificada]

<sup>14</sup> Carta de fim de 1917 ou começo de 1918 a Ernst Schoen, in: BENJAMIN. *Briefe I*, p.174.

<sup>15</sup> “É radicalmente impossível, partindo dos escritos *históricos* de Kant, lograr um acesso à filosofia da história.” Carta de 1º de fevereiro de 1918 a Gerhard Scholem, in: BENJAMIN. *Briefe I*, p.176.

<sup>16</sup> A apropriação romântica da crítica kantiana – e, por sua vez, a benjaminiana dos românticos – não se permite compreender progressivamente, como um desenvolvimento linear e um aperfeiçoamento teórico; a continuidade não se dá sem sobressaltos, interrupções, modificações. O modelo histórico que sustenta esta interpretação, ainda que permaneça implícito, antes ressalta os desvios e descontinuidades que a adesão irrestrita a pressupostos inquestionados.

<sup>17</sup> BENJAMIN. “Über das Programm der kommenden Philosophie”, in: GS II-1, p.158; “Sobre el programa de la filosofía futura (1918)”, in: *Sobre el programa de la filosofía futura: y otros ensayos*. Caracas: Monte Avila, 1970, p.8. [Doravante citado como “Sobre el programa”]

abstrato e a-histórico, o que levaria a rever, inclusive, o método e o conceito de conhecimento mesmos. Este programa, apesar de seu caráter propositivo para a filosofia futura, na verdade, aponta problemas que o próprio Benjamin há de trabalhar nessa época, sobretudo acerca do legado kantiano dos primeiros românticos, como se pode ler na seguinte indicação: “É da maior importância para a filosofia vindoura reconhecer e distinguir quais elementos do pensamento kantiano hão de ser assimilados e desenvolvidos, quais hão de ser modificados e rechaçados.”<sup>18</sup> Como herdeiros diretos de Kant, os primeiros românticos não apenas assimilaram e desenvolveram a filosofia kantiana, como inverteram relações fundamentais da estrutura do conhecimento, e assim, a reivindicação de Benjamin, de que seja “tarefa da epistemologia futura encontrar para o conhecimento um campo de total neutralidade com respeito aos conceitos de ‘objeto’ e ‘sujeito’”<sup>19</sup>, já havia sido realizada pela primeira geração romântica. A superação da dicotomia sujeito-objeto, ou ainda, da separação entre homem e mundo, implicaria ao mesmo tempo em “abandonar totalmente a distinção entre o domínio da natureza e o domínio da liberdade”<sup>20</sup>, cujo esforço insistente de Kant em uni-los novamente não pode ser cumprido uma vez que se baseia nesta oposição. Portanto, para Benjamin, em seus escritos de juventude, a tarefa da filosofia consiste em solucionar problemas legados pela filosofia kantiana, através da reformulação de seus conceitos e da ampliação de seu sistema. “A continuidade histórica que se guarda com a adesão ao sistema kantiano é, ao mesmo tempo, a única de alcance sistemático decisivo.”<sup>21</sup> Esta adesão ao sistema, inscrita em uma continuidade de pressupostos tácitos do kantismo, contudo, há de perder sua tenacidade e, nos escritos posteriores de Benjamin, adquirir uma irremediável desconfiança. Como adverte Scholem, a quem Benjamin envia então aquele texto, as propostas, “de fato, constituem a

---

<sup>18</sup> BENJAMIN. GS II-1, p.159; “Sobre el programa”, p.9.

<sup>19</sup> BENJAMIN. GS II-1, p.161; “Sobre el programa”, p.12.

<sup>20</sup> BENJAMIN. GS II-1, p.165; “Sobre el programa”, p.14.

<sup>21</sup> BENJAMIN. GS II-1, p.157; “Sobre el programa”, p.7.

exposição mais clara de sua filosofia sistemática [...], quando todavia considerava possível um sistema filosófico.”<sup>22</sup>

Em carta a Scholem de 30 de março de 1918, Benjamin escreve que a “tarefa” de sua tese de doutorado consistiria em demonstrar “a estética kantiana como pressuposto essencial da crítica de arte romântica.”<sup>23</sup> Porém, Benjamin se afasta paulatinamente dessa ideia que, por fim, surge em apenas poucas passagens da versão final da tese, centrada decisivamente nos românticos, intitulada *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*, publicada em 1919. Apesar disso, pretende-se aqui sublinhar esses trechos e, antes de tudo, remontar a trajetória de Kant aos românticos, passando por Fichte, a fim de descobrir esses “pressupostos essenciais” que configuram o pano de fundo ou ponto de partida da tese e que permanece encoberto. Utiliza-se como fio-condutor desta análise o conceito central de “reflexão” e sua articulação significativa com os conceitos de “crítica” e de “sistema”. Como salienta Márcio Seligmann-Silva em seu prefácio à tradução da tese, “Benjamin foi o primeiro a valorizar a teoria romântica da ‘Reflexão’. Este conceito está no centro desta sua tese.”<sup>24</sup> A fim de compreender a profundidade e proficuidade de tal conceito, é necessário, antes de tudo, investigar seu ponto de partida, i.e., sua história. Para tanto, há de se discutir a proveniência desses conceitos – crítica, reflexão e sistema – e o modo como eles são redefinidos, remodelados, rearticulados, dentro de um recorte histórico específico, a saber, do fim do século XVIII ao início do XIX na Alemanha, do Iluminismo ao primeiro Romantismo, a fim de compreendê-los em um duplo movimento, de aproximação e distanciamento contrastantes, ou seja, não somente como tentativas de resposta a uma questão aberta por Kant mas também como novas fundamentações de sentidos e usos a eles atribuídos. Parte-se, portanto, do problema formulado por Kant, engendrado por seu próprio projeto crítico, na consumação de

<sup>22</sup> BENJAMIN. “Sobre el programa”, p.19.

<sup>23</sup> BENJAMIN. *Briefe I*, p.180.

<sup>24</sup> SELIGMANN-SILVA, Márcio. “A redescoberta do Idealismo Mágico”, in: BENJAMIN. *CCA*, p.9.

sua filosofia sistemática, de encontrar um princípio unificador para o uso teórico e prático da razão; em seguida, como a recepção por parte de Fichte da problemática do fracionamento das faculdades e a sua tentativa de solucioná-la (quer tenha obtido êxito ou não) torna-se o princípio das discussões terminológicas do primeiro Romantismo; por fim, como, no arcabouço dessa herança, este último veio a forjar sua própria filosofia. Ao passo que Fichte intentou solucionar o problema do descerramento do sistema kantiano unificando razão teórica e prática no princípio único da autoconsciência, da unidade do Eu que se auto-põe e se auto-limita, os primeiros românticos alocaram sua filosofia nas mesmas frestas do sistema e, ao contrário de buscar um amálgama ou um fechamento equívoco, implodiram essas brechas, levando ao estilhaçamento e à fragmentação infinita.

Portanto, o primeiro passo deste trabalho delineia uma volta, persegue ao largo um caminho deixado de lado por Benjamin, mas que não desaparece por completo, antes retorna insistentemente sob questões a serem novamente defrontadas. Assim como Benjamin lera em Hofmannsthal, trata-se de “ler o que nunca foi escrito”<sup>25</sup>.

## 1.2 A ponte de Kant: crítica como delineamento do sistema

O conceito de crítica em Kant designa a tarefa de investigar o fundamento, os limites e as condições de possibilidade dos usos das faculdades superiores de conhecimento; com isso, possui dupla atribuição: negativa (limitação e coerção) e positiva (fundamentação e legitimação). Esta tarefa é levada a cabo nas três *Críticas*, que descobrem três faculdades distintas, para cujo fundamento não pode haver um princípio comum e cujos limites não podem interferir nos mecanismos de outros.

---

<sup>25</sup> HOFMANNSTHAL, Hugo von. *apud*. BENJAMIN. GS V-1, p.524; *Passagens*. BOLLE, Willi; TIEDEMANN, Rolf (Org.). Belo Horizonte: Ed. UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado (SP), 2006, p.462.

O projeto crítico consiste, antes de tudo, na investigação da possibilidade, do fundamento e dos limites de qualquer construção, teórica ou prática, a fim de garantir sua sustentação necessária, de acordo com a magnitude que se pretende dar, bem como assegurar sua solidez e concretude. O caráter preparatório do conjunto crítico encontra-se bem delineado e exposto no fechamento do sistema kantiano, na Introdução à *Crítica da Faculdade do Juízo*, onde Kant diz, de fato, encerrar sua inteira tarefa crítica<sup>26</sup>: “Esta crítica é a propedêutica de toda Filosofia”<sup>27</sup>. Deste modo, Kant pretende distinguir seu projeto crítico de uma filosofia propriamente dita, que, segundo o filósofo, consiste em um *sistema* de conhecimentos racionais, enquanto a crítica investiga filosoficamente sua possibilidade, mas com isso não pertence ao sistema, “tanto que somente ela delinea e verifica a ideia do mesmo”<sup>28</sup>. Isto se traduz do seguinte modo, em linguagem arquitetônica:

Pois se um tal sistema, sob o nome geral de metafísica alguma vez deve realizar-se (cuja execução completa é em todos os sentidos possível e sumamente importante para o uso da razão pura) , então a crítica tem que ter investigado antes o solo para este edifício tão profundamente [...], para que não se afunde em parte alguma, o que inevitavelmente acarretaria o desabamento do todo.<sup>29</sup>

Segundo Kant na Introdução da terceira *Crítica*, a Filosofia, como sistema do conhecimento, divide-se em *teórica* e *prática*, de acordo com seu conceito (de necessidade ou de liberdade) e de acordo com seu objeto (a natureza ou os costumes); *pari passu*, a cada uma destas partes correspondem faculdades de conhecimento distintas: o *entendimento*, como conhecimento teórico, ocupa-se do conceito de natureza, segundo leis de necessidade, e se exerce sobre objetos sensíveis; e a *razão*, em seu uso prático, ocupa-se do conceito de liberdade, como filosofia moral, segundo a possibilidade de uma ação sob um princípio supra-sensível. Em outras palavras, esta divisão das faculdades e de seu âmbito de atuação confere,

<sup>26</sup> KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Trad. Valério Rohden e Antônio Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1993, p.14. [Doravante citado como CFJ]

<sup>27</sup> KANT. CFJ, p.38

<sup>28</sup> KANT. “Primeira Introdução à Crítica do Juízo”, in: *Dois Introduções à Crítica do Juízo*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Iluminuras, 1995, p.31. [Doravante citado como PI]

<sup>29</sup> KANT. CFJ, p.12-3

a cada qual, um campo e uma legislação próprios. Parte-se, na verdade, de um campo (*Feld*) amplo de conhecimento, para um território (*Boden*) de conhecimentos possíveis, até um domínio (*Gebiet*) legislativo específico<sup>30</sup>. “A razão e o entendimento possuem por isso duas legislações diferentes num mesmo território da experiência, sem que seja permitido a um interferir na outra.”<sup>31</sup> Como podem, contudo, coadunar-se num mesmo território de atuação duas faculdades que tratam de realidades opostas, separadas por um abismo? Este é o cerne da problemática kantiana.

Ainda que na verdade subsista um abismo intransponível entre o domínio do conceito de natureza, enquanto sensível, e do conceito de liberdade, como supra-sensível, [...] contudo o conceito de liberdade deve tornar efetivo no mundo dos sentidos o fim colocado pelas suas leis e a natureza em consequência tem que ser pensada de tal modo que a conformidade a leis da sua forma concorde pelo menos com a possibilidade dos fins que nela atuam segundo leis da liberdade.<sup>32</sup>

Se, por um lado, afirma-se esta divisão do mundo exterior, e, por outro lado, afirma-se concomitantemente esta divisão interna entre as faculdades do sujeito, como seria possível uma união do sujeito internamente e dele com o mundo? O fundamento desta unidade não pode ser conhecido, descortinado, nem possui um domínio específico, mas deve permitir a passagem, i.e., tornar realizável, ou pelo menos pensável, a liberdade no mundo sensível: aqui se descobre a necessidade de uma terceira capacidade, de uma outra faculdade do sujeito, denominadamente, o juízo, que “constitui um termo médio entre o entendimento e a razão”<sup>33</sup>.

Porém, antes de discutir sua peculiaridade, cabe distinguir as duas acepções do termo “faculdade” empregadas por Kant. Primeiramente, designa as instâncias superiores de conhecimento, que têm fundamento e legislação próprios, e se distinguem em três: o *Entendimento*, “faculdade do conhecimento do *universal* (das regras)”; a *Razão*, “faculdade da *determinação* do particular sob o universal (da derivação a partir de princípios)”; o *Juízo*,

<sup>30</sup> KANT. *CFJ*, p.18.

<sup>31</sup> KANT. *CFJ*, p.19.

<sup>32</sup> KANT. *CFJ*, p.20. Deleuze explica isto de modo conciso: “o conceito de liberdade deve realizar no mundo sensível o fim imposto pela sua lei.” DELEUZE, Gilles. *A filosofia crítica de Kant*. Trad. Geminiano Franco. Lisboa: Edições 70, 1991, p.78.

<sup>33</sup> KANT. *CFJ*, p.12.

“capacidade da *subsunção do particular* sob o universal”<sup>34</sup>. Segundamente, o termo faculdade também quer designar as capacidades da mente que não podem ser deduzidas de um princípio comum, quer dizer, não apenas com respeito a sua forma de representação e sua legalidade, mas ainda sobre a condição *a priori* de sua possibilidade e efetividade, portanto, que sejam irreduzíveis a outro princípio; estas são: a *faculdade de conhecimento*, onde o entendimento é legislador; a *faculdade de apetição*, onde a razão é legisladora; o *sentimento de prazer e desprazer*, vinculado à faculdade do juízo.<sup>35</sup> Assim, no conjunto das faculdades (no primeiro sentido do termo) o juízo não possui

uma legislação própria, todavia um princípio próprio para procurar leis; em todo caso um princípio simplesmente subjetivo, o qual, mesmo que não lhe convenha um campo de objetos como seu domínio, pode todavia possuir um território próprio e uma característica deste, para o que só este princípio poderia ser válido.<sup>36</sup>

A faculdade do juízo, que deve encontrar para o particular o universal, divide-se em juízo *determinante*, para o qual o universal tem de ser dado *a priori* pelo entendimento, e com isso não possui autonomia, e juízo *reflexionante*, para o qual só o particular é dado e o universal permanece indeterminado, e com isso possui um princípio válido somente para si mesmo. O princípio da faculdade de juízo reflexiva é buscar para a multiplicidade de leis empíricas particulares, que ficam indeterminadas pela lei universal do entendimento, uma unidade, “para tornar possível um sistema da experiência segundo leis da natureza particulares”<sup>37</sup>, e por isso guardaria uma afinidade com a razão.

Esta discussão retoma um problema abordado por Kant no “Apêndice à Dialética Transcendental” da *Crítica da Razão Pura*, a saber, sobre a relação entre o particular e o universal em vista de um *sistema da experiência*, questão à qual convém voltar a fim de distinguir os princípios da razão e do juízo e conferir-lhes autonomia. A razão, como

---

<sup>34</sup> KANT. PI, p.37.

<sup>35</sup> Apesar dessa intrincada trama, Kant afirma que “geralmente só ficamos conhecendo as nossas faculdades pelo fato de as experimentarmos”. KANT. CFJ, p.22, n.11.

<sup>36</sup> KANT. CFJ, p.21.

<sup>37</sup> KANT. CFJ, p.24.

faculdade de determinar o particular a partir do universal, possui um uso *apodítico*, em que o universal é dado e o particular é simplesmente subsumido e determinado, e um uso *hipotético*, em que o universal é considerado *problematicamente* enquanto somente o particular é dado. No primeiro caso, a razão requer a faculdade de julgar para subsumir o particular sob o universal e desta forma o uso apodítico é idêntico ao juízo determinante uma vez que a razão fornece a regra e o juízo simplesmente a aplica ao particular. No segundo caso, o universal é apenas uma ideia e a regra deve ser verificada em cada particular a fim de averiguar sua proveniência e assim inferir a universalidade da regra por comparação dos particulares. Kant afirma que este uso hipotético da razão não é constitutivo, i.e., não se arroga como fundamento da experiência, mas fornece apenas uma regra de uso, um princípio regulador dos conceitos do entendimento de modo que concordem entre si e sejam interconectados em uma unidade sistemática. Esta unidade não é dada, mas enquanto simples ideia é *projetada* e serve como princípio regulativo da razão para encontrar uma unidade da multiplicidade de conhecimentos. A unidade sistemática é um princípio *lógico* que se postulado *a priori* consistiria então em “um princípio *transcendental* da razão que tornaria a unidade sistemática necessária não só subjetiva e logicamente, enquanto método, mas também objetivamente”<sup>38</sup>, o que implica, segundo Kant, ser necessário pressupor tal unidade para que haja uma sistematicidade da natureza segundo conceitos do entendimento. Assim, a razão fornece uma diretriz de sistematização mediante três princípios: da *homogeneidade* do múltiplo (classificação), da *variedade* do homogêneo (especificação) e da *afinidade* dos conceitos (continuidade das formas).<sup>39</sup> Estes princípios têm “validade objetiva mas indeterminada” e servem como “princípios heurísticos para a elaboração da experiência”<sup>40</sup>, i.e., ao mesmo tempo que atribuem objetividade às leis da razão, estes princípios não são verificáveis, mas

---

<sup>38</sup> KANT. *Crítica da Razão Pura*. Trad. Valério Rohden. São Paulo: Abril Cultural, 1983, p.321 [B676]. [doravante citado como CRP]

<sup>39</sup> Cf. KANT. CRP, p.325 [B686].

<sup>40</sup> KANT. CRP, p.328 [B691].

permanecem como hipótese, premissa de investigação, que permite vincular dados empíricos e conferir-lhes universalidade.<sup>41</sup> Tais leis de classificação, de especificação e de afinidade das formas da natureza aparecem novamente na Primeira Introdução da terceira *Crítica* como pertencentes ao princípio da faculdade do juízo, que é definido por Kant nas seguintes palavras: “O princípio próprio do Juízo é: *A natureza especifica suas leis universais em empíricas, em conformidade com a forma de um sistema lógico, em função do Juízo.*”<sup>42</sup> Este sistema lógico consiste na ordenação das leis naturais empíricas em graus ascendentes de classificação e descendentes de especificação como uma estrutura bem-ordenada na qual são articulados os particulares entre si e orientados segundo uma regra geral, *em função do juízo*, i.e., uma ordenação proveniente e própria do juízo. Paul Guyer afirma que “a *Crítica do Juízo*, assim como a *Crítica da Razão Pura*, considera o fim da sistematicidade como uma ideia regulativa ao invés de um princípio constitutivo, a despeito de sua forte ênfase neste fim.”<sup>43</sup> E justifica que o princípio do juízo reflexivo é regulativo ao invés de constitutivo pelos seguintes motivos: “não fornece conceitos efetivos de objetos, mas somente certos fins para nosso sistema de conceitos; e prescreve estes fins sem qualquer especificação definida do que constitui sua realização.”<sup>44</sup> Contrariamente, Gary Banham diz que seria uma simplificação insatisfatória considerar que Kant tenha atribuído ao juízo reflexionante uma característica da razão.<sup>45</sup> Embora na Primeira Introdução o princípio do juízo apareça sob a forma de um

---

<sup>41</sup> Como explica Gary Banham: “Se o uso regulativo de ideias da razão pura é apenas heurístico segue-se que tais ideias, ao contrário das categorias puras do entendimento, não são, estritamente falando, condições *necessárias* da experiência. Em um modelo heurístico, tal uso regulativo das ideias da razão pura é um adendo às condições necessárias da experiência, as quais são inteiramente especificadas nos princípios constitutivos do entendimento puro. A razão básica que suporta a interpretação heurística do uso regulativo das ideias da razão pura é, não obstante, que tal uso não nos fornece ele mesmo diretamente conceitos de objetos.” BANHAM, Gary. *Regulative Principles and Regulative Ideas*, 2010, p.10. Disponível em: <http://www.garybanham.net/PAPERS.html> (acesso em 10 de maio de 2011).

<sup>42</sup> KANT. PI, p.51.

<sup>43</sup> GUYER, Paul. *Kant and the Claims of Taste*. Second Edition. Cambridge: Cambridge University Press, 1997, p.41.

<sup>44</sup> GUYER. Kant and the Claims of Taste, p.43.

<sup>45</sup> Banham diz que Paul Guyer “parece simplesmente ‘redesignar’ [‘reassign’] ao juízo reflexivo os princípios antes descritos como pertencentes à razão”, e pondera: “Uma vez que seria insatisfatório pensar que Kant tenha simplesmente trocado [switched] a faculdade a que ele atribui a função de prover uma discussão completa da

sistema lógico e assemelhe-se ao princípio regulativo do uso hipotético da razão, deve-se destacar, entretanto, que a razão estabelece uma unidade sistemática de *leis transcendentais* da natureza em geral, um sistema de conceitos *a priori* do entendimento, ao passo que o juízo pressupõe uma unidade sistemática de *leis empíricas* da natureza, um sistema para a multiplicidade de leis particulares. A confusão entre uso regulativo da razão e princípio do juízo reflexivo deve-se à sistematicidade dita *lógica* (“sistematicidade como uma conexão lógica de conceitos”<sup>46</sup>) tanto na *Crítica da Razão Pura* quanto na Primeira Introdução<sup>47</sup>. Contudo, a diferença fundamental reside na *objetividade* do uso regulativo da razão em contraste com a estrita *subjetividade* do juízo reflexivo. A unidade sistemática é objetivamente válida para a razão como verdade empírica<sup>48</sup>, enquanto que a unidade sistemática é subjetivamente necessária para o juízo como pressuposição transcendental. Ao passo que o entendimento puro compreende “todas as coisas da natureza como contidas sob um sistema transcendental segundo conceitos *a priori* (as categorias)”, o juízo “procura conceitos (o reflexivo)” para representações empíricas, partindo de conceitos empíricos particulares a conceitos universais igualmente empíricos: “o juízo pressupõe um sistema da natureza também segundo leis empíricas, e isto *a priori*, conseqüentemente por um princípio transcendental.”<sup>49</sup> Tal distinção torna-se mais evidente quando se considera que a razão jamais se refere a fenômenos, apenas fornece princípios de articulação de conceitos do entendimento puro, enquanto que o juízo lida com dados empíricos e lhes confere um

---

sistematicidade e unidade final, alguns problemas chamam a atenção para descrever as distinções entre o juízo reflexivo e os princípios regulativos da razão, mas dificilmente seria uma atenuação dizer que esta questão permanece envolvida [mired] em uma séria confusão.” BANHAM. *Regulative Principles and Reflective Judgment*, 2010, p.1. Disponível em: <http://www.garybanham.net/PAPERS.html> (acesso em 10 de maio de 2011).

<sup>46</sup> BANHAM. *Regulative Principles and Reflective Judgment*, p.11.

<sup>47</sup> Ainda segundo Banham: “Na quarta seção da ‘Primeira Introdução’, Kant argumenta que, enquanto as leis transcendentais da natureza como um todo tenham demonstrado constituir um sistema na *Crítica da Razão Pura*, isso concerne apenas a como ‘a experiência como tal é possível (idealmente)’ e disso não se segue que a natureza, em termos de suas leis empíricas, constitui um sistema para nós.” BANHAM. *Regulative Principles and Reflective Judgment*, p.17.

<sup>48</sup> Cf. KANT. *CRP*, p.323 [B679].

<sup>49</sup> KANT. *PI*, p.48, n.4.

princípio de articulação segundo leis empíricas. Posto que a razão fornece um sistema segundo conceitos *a priori* do entendimento, a natureza é considerada meramente como *mecanismo*, i.e., como um sistema regido por leis mecânicas que apesar de estarem interconectadas não possuem entre si uma relação de interdependência. Por sua vez, a faculdade do juízo considera a natureza como um todo ordenado cujas partes estão relacionadas entre si *organicamente*, i.e., como um organismo em que cada membro não subsiste separadamente.

Pois, observar na natureza uma diversidade de leis mecânicas sem conexão interna, ou considerá-la como um mero *agregado* de leis particulares, ou simplesmente admitir um caos completo, e assim também pensar o sujeito como um mero aglomerado de leis e mecanismos internos, sem uma vinculação *a priori*, tudo isso, segundo Kant, não apenas seria contrário aos princípios de conhecimento e de liberdade, como também resultaria em não ser sequer pensável tal natureza e tal sujeito. Ainda que a heterogeneidade e diversidade de leis empíricas particulares fosse meramente “um agregado bruto, caótico, sem o menor vestígio de sistema”<sup>50</sup>, mesmo assim, ter-se-ia de *pressupor* tal sistema. Trata-se, portanto, de uma “*pressuposição* transcendental subjetivamente necessária”<sup>51</sup>, porquanto a atribuição de uma unidade sistemática no mundo seja apenas uma ideia da faculdade do juízo, uma suposição não verificável, que serve de lei apenas para si mesma.

O conceito originariamente proveniente do Juízo e próprio a ele é, pois, o da natureza como *arte*, em outras palavras, o da *técnica da natureza* quanto a suas leis *particulares*. [...] pois a representação da natureza como arte é uma mera Ideia, que serve de princípio à nossa investigação dela, portanto meramente ao sujeito, para trazer ao agregado de leis empíricas, como tal, onde possível uma conexão, como em um sistema, na medida em que atribuímos à natureza uma referência a essa necessidade nossa.<sup>52</sup>

É, portanto, uma necessidade *do sujeito* pensar uma unidade de si mesmo e, por analogia, uma unidade e finalidade no mundo. Tal *pressuposição necessária* é o princípio da faculdade de

---

<sup>50</sup> KANT. PI, p.45.

<sup>51</sup> KANT. PI, p.45.

<sup>52</sup> KANT. PI, p.39-40

julgar, e isto reforça a imagem desta faculdade como uma ponte entre razão e entendimento, separados por um abismo, pois seu fundamento é insondável. Assim, sem interferir no domínio das demais faculdades, o Juízo é auto-legislante, na medida em que sua lei serve apenas para si mesmo e, por isso, é chamado de faculdade *heautônoma*<sup>53</sup>. Esta autoatribuição de princípio é o fundamento de sua reflexão, quer dizer, o juízo não estende aos objetos sua lei nem os determina a partir de um conceito prévio, mas reflete sobre si mesmo a fim de encontrar a fonte de suas representações. Assim Kant define esta operação: “*Refletir (Überlegen)*, porém, é: comparar e manter-juntas dadas representações, seja com outras, seja com sua faculdade-de-conhecimento, em referência a um conceito tornado possível através disso.”<sup>54</sup> E ainda, no escopo da primeira *Crítica*:

A reflexão (*reflexio*) não tem nada a ver com os objetos mesmos, para obter diretamente conceitos deles, mas é o estado da mente em que nos dispomos inicialmente a descobrir as condições subjetivas sob as quais podemos chegar a conceitos. É a consciência da relação de representações dadas às nossas diversas fontes de conhecimento, mediante a qual unicamente pode ser determinada corretamente a sua relação entre si.<sup>55</sup>

A reflexão consiste em uma volta do sujeito sobre si mesmo a fim de descobrir de onde provêm suas representações, a que faculdades são referidas e qual a relação entre elas. Há, contudo, uma diferença residual entre a definição do conceito de reflexão da primeira *Crítica* para a Primeira Introdução: nesta última, trata-se de uma operação da faculdade do juízo, não do entendimento, que, ao contrário deste, não tem por finalidade determinar a proveniência de um conceito, seja dado *a priori* ou na experiência, mas enquanto faculdade reflexiva, de comparar representações empíricas. Portanto, no Juízo, que encontra em si seu próprio princípio, a pressuposição de uma unidade na diversidade de leis e uma finalidade na natureza não é uma determinação a partir de um conceito previamente dado, mas uma reflexão, i.e., “o

---

<sup>53</sup> “Essa legislação teríamos de denominar propriamente *heautonomia*, pois o Juízo dá não à natureza, nem à liberdade, mas exclusivamente a si mesmo a lei, e não é uma faculdade de produzir conceitos de objetos, mas somente de comparar, com os que lhe são dados de outra parte, casos que aparecem, e de indicar *a priori* as condições subjetivas da possibilidade dessa vinculação.” KANT. PI, p.62.

<sup>54</sup> KANT. PI, p.47.

<sup>55</sup> KANT. CRP, p.162 [B 316].

Juízo mesmo faz *a priori* da *técnica da natureza* o princípio de sua reflexão, sem no entanto poder explicá-la ou determiná-la”<sup>56</sup>. Trata-se de “um conhecimento artificial”<sup>57</sup> pensar a natureza como técnica, pois o fim não está posto no objeto, mas meramente no sujeito. “Assim, é o *Juízo* que é propriamente técnico; a natureza é somente representada como técnica, na medida em que concorda com aquele seu procedimento e o torna necessário.”<sup>58</sup> Esta pressuposição da concordância da natureza com o juízo, ou melhor, de sua *adequação* como princípio do juízo, precede e fundamenta a reflexão.<sup>59</sup> O princípio da *adequatio* da natureza às faculdades subjetivas de conhecimento, ou melhor, do sistema da natureza empírico à faculdade do juízo, como princípio de sua reflexão, não passa de uma pressuposição, i.e., não pode ser verificado empiricamente nem atribuído objetivamente à natureza, mas como necessidade subjetiva para a orientação da faculdade em meio à multiplicidade de leis da experiência e ordenação das mesmas segundo uma lei dada pelo juízo, deve constituir o princípio de sua reflexão de modo que esta atribuição de legalidade seja reconhecida por ele como fundamento da possibilidade de sistematização. “Esta concordância da natureza com a nossa faculdade de conhecimento é pressuposta *a priori* pela faculdade do juízo em favor da sua reflexão sobre a mesma”.<sup>60</sup> Considerar que a natureza seja favorável ao juízo consiste em uma premissa indemonstrável que serve de fundamento apenas para o uso do juízo em sua reflexão e com isso não determina nada do objeto. Portanto, para que haja tal concordância, a unidade do sujeito e o sistema da natureza, como pressuposições subjetivamente necessárias, devem vincular-se em uma unidade superior, sujeito-mundo, que o juízo revela através da reflexão como princípio subjetivo.

A “descoberta” do juízo reflexionante demonstra uma variação na consideração de Kant que, na primeira *Crítica*, não esboçava qualquer suspeição acerca da harmonia entre as

---

<sup>56</sup> KANT. PI, p.49.

<sup>57</sup> KANT. PI, p.51.

<sup>58</sup> KANT. PI, p.56.

<sup>59</sup> Cf. KANT. PI, p.49.

<sup>60</sup> KANT. CFJ, p.29.

faculdades, de que poderia ocorrer um desacordo ou um acordo livre entre elas, sem hierarquização ou subordinação de umas pelas regras de outras. Pois, posto que haja no juízo determinante uma hierarquia entre as faculdades, em que uma é legisladora e as demais operam subordinadamente ao princípio daquela, a relação harmoniosa, a disposição proporcional entre as faculdades no juízo deve preceder toda hierarquização<sup>61</sup>, i.e., a reflexão é anterior a qualquer determinação<sup>62</sup>. Trata-se, portanto, de uma relação não pré-estabelecida. Ainda que Kant procure por uma vinculação *a priori* das faculdades, o modo desta relação não pode ser previamente determinado, pois para haver subordinação deve haver antes uma disposição livre entre elas; em outras palavras, para que haja hierarquização deve haver antes simetria e autonomia – nisto consiste a tarefa crítica –, a fim de garantir um fundamento e um princípio próprio para cada faculdade.

Se, por um lado, conforme Kant caracteriza na *Crítica da Razão Prática*, sua tarefa consiste na “determinação de uma faculdade particular da alma humana segundo suas fontes, conteúdos e limites”, começando por suas partes, por outro, há que se pensar no modo da relação entre as partes. “Mas há ainda um segundo cuidado, que é mais filosófico e arquitetônico, a saber, de compreender corretamente a ideia do todo e a partir dela abarcar com a vista, em uma faculdade racional pura, todas aquelas partes na sua relação recíproca mediante a derivação das mesmas do conceito daquele todo.”<sup>63</sup>

Do mesmo modo, na *Crítica da Razão Pura*, a crítica visa a encontrar o fundamento da razão pura especulativa e barrar seu uso impróprio, que exceda seus limites. “Por isso, uma Crítica que limita a razão especulativa é, nesta medida, *negativa*; na medida em que ao mesmo tempo elimina com isso um obstáculo que limita ou até ameaça aniquilar o uso

---

<sup>61</sup> Segundo Deleuze, “a última *Crítica* descobre mais profundamente um acordo livre e indeterminado das faculdades, como condição de possibilidade de toda relação determinada.” DELEUZE. *A filosofia crítica de Kant*, p.73.

<sup>62</sup> Ainda segundo Deleuze, “é a própria reflexão sem conceito que nos prepara para formar um conceito de reflexão.” DELEUZE. *A filosofia crítica de Kant*, p.72.

<sup>63</sup> KANT. *Crítica da Razão Prática*. Trad. Valério Rohden. São Paulo: Martins Fontes, 2002, p.16

prático, de fato possui utilidade *positiva* muito importante [...].”<sup>64</sup> Assim, a crítica não apenas constringe os usos e desusos da razão especulativa, como garante seu domínio próprio, com base em um princípio regulador, normativo, legal, pois, “a Crítica se vê obrigada a prevenir de uma vez por todas, através de meticulosas investigações dos *direitos* da razão especulativa”<sup>65</sup>, o seu uso considerado ilegítimo. O que se deve observar, portanto, é o regime *procedimental* da crítica, que delimita a estrutura da faculdade e explicita seu mecanismo interno de funcionamento, a articulação de suas partes. Com isso, a crítica, posto que inquire sobre os limites e condições de possibilidade de todo conhecimento em geral, distingue-se suficientemente do conhecimento mesmo, em suma, de uma ciência; aliás, Kant assim define sua primeira *Crítica*: “É um tratado do método e não um sistema da ciência mesmo; não obstante traça como que todo o seu contorno, tento em vista tanto os seus limites como também toda a sua estrutura interna.”<sup>66</sup> Há, portanto, uma indissociável articulação da questão legal (*questio juris*) com a questão factual (*questio facti*), ou seja, o que *de fato* se pode conhecer e o que *legalmente* é permitido, no que diz respeito ao conteúdo da faculdade, de seus objetos possíveis, quer dizer, não meramente seus limites extrínsecos como bem seus componentes intrínsecos. Em outras palavras, a tarefa crítica consiste no traçado do todo e no delineamento das partes em função desse todo, de modo que, diante da filosofia transcendental proposta por Kant, “a Crítica da razão pura deverá projetar o plano completo, *arquitetonicamente*, isto é, a partir de princípios, com plena garantia da completude e segurança de todas as partes que perfazem este edifício.”<sup>67</sup> Entretanto, este *projeto* crítico distingue-se da *execução* mesma deste edifício, cuja realização filosófica é a concretização da metafísica. Em toda via, esse princípio arquitetônico compreende a característica estrutural da razão pura a ser apresentada finalmente no penúltimo capítulo da primeira *Crítica*, “A

---

<sup>64</sup> KANT. *CRP*, p.15 [B XXV].

<sup>65</sup> KANT. *CRP*, p.19 [B XXXIV]. [Itálico acrescido]

<sup>66</sup> KANT. *CRP*, p.14 [B XXII-XXIII].

<sup>67</sup> KANT. *CRP*, p.33-4 [B 27]. [Itálico acrescido]

arquitetônica da razão pura”, onde se diz: “Por uma *arquitetônica* entende-se a arte dos sistemas.” Quer dizer, não os sistemas mesmos, mas a arte ou a habilidade de concebê-los e construí-los. “Por um sistema, no entanto, compreendo a unidade dos conhecimentos múltiplos sob uma ideia. Esta última é o conceito racional da forma de um todo na medida em que tanto a extensão do múltiplo quanto as posições que as partes ocupam umas em relação às outras são determinadas *a priori* por tal conceito.”<sup>68</sup> Esta unidade sistemática, ou sistêmica, origina-se “de um modo arquitetônico devido à afinidade [das partes] e à sua derivação a partir de um único fim supremo e interno que primeiramente torna possível o todo.”<sup>69</sup>

Este todo diz respeito não apenas à unidade da razão, mas, sobretudo, consiste no sistema geral das faculdades do ânimo, cuja articulação e princípio regulador Kant procura esclarecer na Primeira Introdução à terceira *Crítica*. Assim, só é possível compreender as duas primeiras *Críticas* na ponte que é lançada entre elas, com o fechamento do sistema,<sup>70</sup> do mesmo modo que, para que haja verdadeiramente uma crítica das faculdades do sujeito, e cada qual seja posta em seus limites, é necessário antes visualizar o todo, i.e., pensar a unidade da mente como um sistema de faculdades.

Se se consideram as partes para um tal todo possível como já completamente dadas, a divisão ocorre *mecanicamente*, em decorrência de uma mera comparação, e o todo se torna um *agregado* (mais ou menos como se tornam as cidades quando, sem levar em conta a polícia, um território é dividido entre colonos que se apresentam, cada qual segundo suas intenções).<sup>71</sup>

O que Kant procura é uma “unidade sistemática”, uma “unidade segundo a representação de um fim”<sup>72</sup>, que permita a vinculação interna das faculdades e, analogamente, reflexivamente, das leis da natureza; finalidade esta que, ao mesmo tempo, articula estas duas instâncias.

---

<sup>68</sup> KANT. *CRP*, p.405 [B 860].

<sup>69</sup> KANT. *CRP*, p.405 [B 862].

<sup>70</sup> Segundo Ricardo Terra, “A *Crítica do Juízo*, por exemplo, elabora questões que não estavam previstas nas duas primeiras *Críticas* e, mais ainda, reformula o próprio sistema sem destruir as construções anteriores. Não se pode ler a *Crítica da Razão Pura* e a *Crítica da Razão Prática* sem levar em conta a terceira *Crítica*, mas essa não arruína as outras duas. Junto com a invenção constante há o esforço sistematizador que engloba as obras anteriores sem superá-las radicalmente.” TERRA, Ricardo. “Reflexão e sistema: as duas Introduções à *Crítica do Juízo*”, in: KANT. *Duas Introduções à Crítica do Juízo*, p.15.

<sup>71</sup> KANT. *PI*, p.87

<sup>72</sup> KANT. *PI*, p.55.

Contudo, como se pode deduzir das questões levantadas anteriormente, a ponte lançada entre o reino da necessidade e o reino da liberdade, mantendo-se a separação existente entre eles, externamente entre mundo e homem, e internamente entre as faculdades do sujeito, para tornar possível sua reconciliação, continua problemática. Esta ponte pode ser uma mera exigência do sujeito de que haja uma unidade nele mesmo e no mundo, entre ele e o mundo, mas uma exigência que se mostra necessária para a própria compreensão, ainda que lançada sobre uma incompreensibilidade. Segundo José Henrique Santos, há três momentos, relativos às três *Críticas*, que conduzem a divisão do homem a uma síntese:

No primeiro momento [*Crítica da Razão Pura*], o homem é um objeto entre outros no mecanismo da natureza (mundo fenomenal); no segundo [*Crítica da Razão Prática*], é sujeito moral *fora* da natureza (ordem noumenal), e no terceiro momento [*Crítica da Faculdade do Juízo*], síntese dos dois primeiros, ele como que volta à natureza, mas para dar-lhe o sentido teleológico que a ciência não lhe poderia reconhecer, integrando-a, finalmente, na concepção moral do universo.<sup>73</sup>

Esta síntese ou harmonia, não *pré-estabelecida*, contudo estabelecida em uma experiência através do juízo (estético ou teleológico), conduz a considerar o agir moral como possível e necessário mesmo no mundo regido por leis naturais, não apenas no mundo dos fins, mas, como pretendia Kant, a fim de realizar o reino dos fins na Terra. Quer dizer, o homem, como único ente capaz de introduzir no mundo fenomênico leis da causalidade suprassensível e, com isso, produzir nova sequência de acontecimentos segundo a liberdade, poderia realizá-lo não de modo impositivo, i.e., por determinação da vontade *contra* as necessidades, mas *em acordo* com a natureza.<sup>74</sup> A preocupação de Kant é justamente *de que modo* isso é possível, *como* realizar essa passagem entre o mundo noumênico e o fenomênico,

<sup>73</sup> SANTOS, José Henrique. “O lugar da *Crítica da faculdade do juízo* na filosofia de Kant”, in: *Kriterion*, Belo Horizonte, n. 95, jun./97, p.81

<sup>74</sup> Ainda segundo José Henrique Santos: “A liberdade supõe a necessidade das leis naturais, pois um mundo dominado pelo acaso seria caótico e imprevisível, e nenhuma ação poderia ter continuidade e gerar consequências. Deste modo, a liberdade não se pode exercer sem a necessidade, mas, vinda de um mundo interior, ela escolhe o tempo e o espaço de sua intervenção – e o faz mediante a intervenção do próprio corpo, exercendo-se seja sobre outros corpos orgânicos, seja sobre corpos puramente físicos.” SANTOS, “O lugar da *Crítica da faculdade do juízo* na filosofia de Kant”, p.86.

posto que há um “abismo intransponível” entre eles. Para isso, todavia, requer-se que a legalidade da natureza “concorde pelo menos com a possibilidade” da legalidade da liberdade.

O efeito segundo o conceito de liberdade é o fim terminal [*Endzweck*]; o qual (ou a sua manifestação no mundo dos sentidos) deve existir, para o que se pressupõe a condição da possibilidade do mesmo na natureza (do sujeito como ser sensível, isto é, como ser humano). A faculdade do juízo que pressupõe *a priori* essa condição, sem tomar em consideração o elemento prático, dá o conceito mediador entre os conceitos de natureza e o conceito de liberdade que torna possível, no conceito de uma *conformidade a fins* da natureza, a passagem da razão pura teórica para a razão pura prática, isto é, da conformidade a leis segundo a primeira para o fim terminal segundo aquele último conceito. Na verdade desse modo é conhecida a possibilidade do fim terminal, que apenas na natureza e com a concordância das suas leis se pode tornar efetivo.<sup>75</sup>

A possibilidade de tal passagem não está garantida, mas é a condição necessária para a existência moral do homem no mundo em harmonia (não em conflito) com as leis naturais, através do conceito de *conformidade a fins* do juízo reflexivo, o qual atribui à natureza uma necessidade interna do sujeito, a de encontrar no mundo não meramente um agregado de leis empíricas, mas uma unidade sistemática de leis empíricas, e com isso, uma finalidade na natureza, apenas pensável, porém incognoscível. A relação entre conformidade a fins (princípio *a priori* da faculdade do juízo) e fim terminal (princípio *a priori* da razão) permite pensar a existência humana, enquanto ser natural, conforme a sua destinação moral, i.e., torna possível, pensável, o fim terminal na duração da existência, o suprassensível realizar-se enquanto fenômeno, em outras palavras, a transcendência experimentada na imanência. Assim, o juízo torna *o abismo infinito em fundamento prático*.

Todavia, ainda não fica claro se esta passagem entre o estético e o ético, ou melhor, se a ponte que o estético lança entre o teórico e o prático, fundamenta-se *a priori* e é condição de possibilidade de toda articulação, quer dizer, se esta vinculação está estabelecida *a priori*, ou se é mera possibilidade, pressuposição necessária para a unidade subjetiva, ou mesmo, se esta unidade é condição de possibilidade dos vínculos das faculdades ou se é apenas presumida. Esta unidade, portanto, pode ser considerada de dois modos: como *unidade fundamental*, em

---

<sup>75</sup> KANT. *CFJ*, p.40

que as faculdades gerais do ânimo podem ser reconduzidas a uma única faculdade, da qual as outras derivam; ou como *unidade final*, ou seja, uma relação entre as faculdades com vistas a uma finalidade interna das mesmas, pois “o fim último dado pelo inteligível à nossa natureza é tornar concordantes todas as nossas faculdades de conhecimento.”<sup>76</sup>

A primeira hipótese poderia ser confirmada através do quadro de exposição das faculdades, em que Kant divide as faculdades gerais do ânimo em *faculdade-de-conhecimento*, *sentimento de prazer e desprazer*, e *faculdade-de-desejar*. “O exercício de todas elas, porém, tem sempre por fundamento a faculdade-de-conhecimento”<sup>77</sup>. A ambiguidade do termo “faculdade” poderia levar a tal equivocidade na redução de todas as faculdades a uma só. Porém, como foi dito ao início, *faculdade-de-conhecimento* também designa um uso superior, um acordo entre as faculdades superiores, que são: entendimento, juízo e razão. O próprio Kant adverte: “Por certo houve filósofos que pela profundidade de seu modo de pensar merecem, de resto, todo louvor, que procuraram explicar essa diferença [entre as faculdades] como apenas aparente e reduzir todas as faculdades à mera faculdade-de-conhecimento.” Porém, a tentativa “de introduzir unidade nessa diversidade de faculdades, é vã.”<sup>78</sup> Ainda que Kant tenha admitido na primeira *Crítica* a possibilidade de uma raiz comum às faculdades, não chega a afirmá-la peremptoriamente, mas se resguarda na dúvida: “Como introdução ou advertência parece necessário dizer apenas que há dois troncos do conhecimento humano que talvez brotem de uma raiz comum, mas desconhecida a nós, a saber, *sensibilidade* e *entendimento*”<sup>79</sup>. Esta raiz comum seria a faculdade da imaginação.

A segunda hipótese leva a pensar numa relação em que as faculdades não se subsumem a uma única, mas considera a possibilidade de uma vinculação finalística em seu uso. Esta relação, não de fundamento, mas de conexão para um fim comum, é a passagem que

---

<sup>76</sup> KANT. *CFJ*, p.189.

<sup>77</sup> KANT. *PI*, p.84.

<sup>78</sup> KANT. *PI*, p.41.

<sup>79</sup> KANT. *CRP*, p.34-5 [B 29].

Kant procura, como via de mão única, da razão especulativa para a prática, do domínio da lei da natureza para o domínio da lei moral, do sensível ao suprasensível, ou melhor, da intervenção da liberdade no reino da necessidade. Assim, nessa perspectiva unidirecional do uso das faculdades, todas parecem concordar ou convergir para o uso prático da razão, para a destinação moral do homem. Pois “todo o cultivo de nossas faculdades tem de ter em vista o prático e unificar-se nele como em seu objetivo”<sup>80</sup>, como adverte Kant ao início da terceira *Crítica*.

Ademais, a procura de Kant por passagens não se restringe apenas às faculdades, mas caracteriza o movimento de seu pensamento, tanto na tentativa de preencher lacunas, de solucionar questões e reformular problemas deixados em aberto em obras anteriores, quanto no intuito de conferir um acabamento sistemático ao conjunto de sua obra. De acordo com Ricardo Terra,

Mesmo que Kant, em algumas passagens, caia em certo formalismo sistemático, este não é o movimento de sua reflexão. Ou melhor, poderíamos dizer que há, por um lado, uma forte tendência sistemática e, de outro, o processo de pensamento que não cabe no sistema, cria tensões e chega a transbordar o sistema.<sup>81</sup>

Portanto, a necessidade de uma sistematização tanto da filosofia crítica quanto das faculdades é concomitante à descoberta de novas estruturas pertencentes ao sistema que levam à reordenação de algumas partes e à construção de passagens sobre lacunas que permita a consolidação de um todo. Todavia, a passagem entre o teórico e o prático, que parece ser a preocupação fundamental de Kant no momento da terceira *Crítica*, não está garantida *a priori*, mas pela faculdade do juízo é apenas tornada possível. Há uma variação muito sutil na avaliação de Kant a esse respeito, da Primeira para a Segunda Introdução da terceira *Crítica*. Como observa Adriano Perin,

ao passo que a argumentação da Primeira Introdução sustenta que a faculdade do juízo de fato **estabelece** ou **deve estabelecer** uma passagem entre os domínios teórico e prático e,

<sup>80</sup> KANT. *CFJ*, p.51.

<sup>81</sup> TERRA, R. “Reflexão e sistema: as duas Introduções à *Crítica do Juízo*”, p.15.

assim também, proporciona um **vínculo** entre eles, a argumentação da Segunda Introdução garante que a faculdade do juízo assegura não a passagem em si, mas sim a **possibilidade** da mesma.<sup>82</sup>

Mas esta mesma possibilidade de vinculação e passagem entre as faculdades com vistas à moralidade parece uma exigência da própria razão, como a faculdade que contém as ideias de unidade e finalidade; uma exigência de concordância interna, de não-contradição da razão, que se estenderia a uma exigência de unificação das demais faculdades. Pois “as antinomias coagem a contragosto a olhar para além do sensível e a procurar no supracensível o ponto de convergência de todas as nossas faculdades *a priori*; pois não resta nenhuma outra saída para fazer a razão concordar consigo mesma.”<sup>83</sup>

Por outro lado, não se pode negar a autonomia das faculdades, postulada por Kant, senão acarretaria na dissolução da crítica. Ainda que se trate de “uma única e mesma razão” que opera de modo autônomo nos domínios teórico e prático, o abismo entre o sensível (domínio do teórico) e o supracensível (domínio do prático) é inegável, e para a passagem, portanto, requer-se uma vinculação ulterior, realizada pela faculdade do juízo, que, ainda que não possua um domínio próprio e legisle somente para si mesma, torna ao menos possível lançar uma ponte sobre o abismo. Assim, a faculdade do juízo

dá a si própria a lei com respeito aos objetos de uma complacência tão pura, assim como a razão faz com respeito à faculdade de apetição; e ela vê-se referida, quer devido a esta possibilidade interna no sujeito, quer devido à possibilidade externa de uma natureza concordante com ela, a algo no próprio sujeito e fora dele que não é natureza e tampouco liberdade, mas que, contudo, está conectado com o fundamento desta, ou seja, o supracensível no qual a faculdade teórica está ligada, em vista da unidade, com a faculdade prática de um modo comum (*gemeinschaftlichen*) e desconhecido.<sup>84</sup>

Permanece o problema de como é encontrada uma unidade das faculdades, de modo que constituam um sistema e não um mero agregado. Afirmar tacitamente que elas provêm de uma mesma raiz poderia conduzir a afirmações metafísicas que ultrapassam os domínios da razão. Por isso Kant chega a apontar para a possibilidade de uma união prévia, *a priori*, mas

<sup>82</sup> PERIN, Adriano. “Por que Kant escreve duas introduções para a Crítica da faculdade do juízo?”, in: *Kriterion*, Belo Horizonte, n. 121, p.129-147, jun./2010, p. 131. [negritos do autor]

<sup>83</sup> KANT. *CFJ*, p.186.

<sup>84</sup> KANT. *CFJ*, p.198.

que não pode ser completamente descortinada, descoberta, pois jaz em um fundamento obscuro e desconhecido, mesmo que apareça como necessária sob o ponto de vista subjetivo. Apesar de seu caráter obstruso, a unidade sistemática das faculdades designa sua articulação segundo um princípio comum. De acordo com Valério Rohden: “Cada sistema (digamos, o sistema teórico, o sistema prático, o sistema estético) está articulado segundo uma ideia. Mas o conhecimento humano parece ser o grande sistema em que todos os sistemas se articulam entre si”<sup>85</sup>, pois, como afirma Kant, “não só cada sistema está por si articulado segundo uma ideia, mas também todos eles estão por sua vez unidos finalisticamente entre si, como membros de um todo, num sistema do conhecimento humano.”<sup>86</sup> Portanto, se o sistema do conhecimento humano pode ser identificado com a *faculdade-de-conhecimento* superior, que unifica entendimento, razão e juízo, e assim unifica os demais sistemas (teórico, prático e estético), então haveria uma convergência ou uma raiz comum para todas as faculdades, e o ânimo, como força vital, seria o conjunto de todas elas, a unidade sistemática dos demais sistemas. Contudo, resta ainda saber qual a forma da unidade entre as faculdades, como elas se vinculam, como se unificam, quais acordos e desacordos se estabelecem, como se articula o sistema, se desde um todo prévio regulativo de todas as atividades, como uma legislação sob a qual as outras se exercem, ou se cada vinculação tem sua própria legalidade; e ainda, não se resolveu como realizar a passagem do teórico para o prático. Pode-se ao menos dizer que a *unidade finalística* das faculdades assim como a *unidade sistemática* da natureza, na medida em que possam concordar entre si e unificar homem e mundo em uma *teleologia moral*, não passam de pressuposições subjetivamente necessárias, que, enquanto princípio do juízo, são descobertas pela reflexão. Ainda que a faculdade do juízo torne possível tal operação, não se pode dizer a partir disso que ela seja o fundamento comum das demais faculdades, assim

---

<sup>85</sup> ROHDEN, Valério. “A Função Transcendental Do *Gemüt* Na *Crítica Da Razão Pura*”, in: *Kriterion*, Belo Horizonte, n. 119, p.7-22, jun./2009, p.18.

<sup>86</sup> KANT. *CRP*, p.406 [B 863].

como que a imaginação seja a raiz comum entre entendimento e sensibilidade: não é fundamento, é ponte. Para Kant, isto permanece obscuro, insondável, um fundamento abissal, que permite a delimitação crítica dos limites das faculdades e sua vinculação sistemática. – Contudo, subjaz o abismo.

Neste abismo aloca-se a discussão filosófica imediatamente posterior a Kant, seja como tentativa de solucionar o problema da unidade do sistema, seja como reconhecimento e desdobramento do mesmo problema levado às últimas consequências. Na primeira alternativa, identifica-se Fichte, que, com suas lições de filosofia kantiana na Universidade de Jena, torna-se predecessor dos primeiros românticos, os quais, embora partam de uma posição semelhante à de Fichte no que diz respeito à filosofia sistemática, afastam-se dele decisivamente e passam a sustentar a segunda alternativa. O que permite traçar uma relação entre esses pensadores, não de filiação, mas de discussão de problemas comuns, são as compreensões que cada qual formulou dos conceitos de crítica, reflexão e sistema, herdados de Kant.

### 1.3 Ao passo de Fichte: crítica como sistema da reflexão

O propósito formulado por Fichte em sua *Doutrina-da-ciência* consiste em “unificar em geral o sistema dogmático e o sistema crítico em suas pretensões conflitantes”<sup>87</sup>, assim como Kant havia unificado a filosofia dogmática e o ceticismo, a fim de, por seu turno, através da crítica afirmar a filosofia como ciência e ao mesmo tempo garantir a doutrina metafísica do acesso à coisa-em-si.<sup>88</sup> Esta aspiração baseia-se em um duplo reconhecimento: por um lado, que não pode o entendimento ir além de seus limites – apesar de Kant não ter

<sup>87</sup> FICHTE. *Sobre o conceito da doutrina-da-ciência ou da assim chamada filosofia*. Trad. R. R. Torres Filho. São Paulo: Abril Cultural, 1973, p.9. [doravante citado como WL]

<sup>88</sup> Em uma nota ao Prefácio da primeira edição, suprimida na segunda, Fichte afirma que o acesso à coisa-em-si não se realiza imediatamente pelo conhecimento via representação, mas “mediatamente pelo *sentimento*”, pois “sem sentimento não seria possível nenhuma representação”. FICHTE, p.9, n1.

apresentado qual seja esse “limite determinadamente, nem como o último limite do saber finito”<sup>89</sup> –, e, por outro lado, que a própria crítica kantiana não é pura, mas imiscuída de pendor metafísico – apesar de toda assepsia, Kant não teria se livrado completamente de certos pressupostos dogmáticos. Para Fichte, a crítica consiste no sistema de investigação sobre a possibilidade, a significação própria e as regras da metafísica. – Até aqui, este revisionismo não nega nem vai além de Kant; contudo, sob outros aspectos, Fichte não apenas interpreta Kant assintoticamente, sub-repticiamente, quer dizer, afastando-se do núcleo sintático da letra kantiana e tomando como certas afirmações hipotéticas, como pretende, com isso, levar a cabo e ir além do projeto kantiano. Assim, a *Doutrina-da-ciência* apresenta-se como “crítica da *Crítica*”, Epistemologia fundamental – saber do saber, ciência da ciência, filosofia da filosofia, reflexão da reflexão –: uma investigação da possibilidade de todo conhecimento, uma ação no “subsolo do saber”<sup>90</sup>. Porém, ao invés de se considerar simplesmente Fichte um “kantiano ortodoxo” ou um “deturpador da filosofia crítica”, julga-se mais adequado dizer, seguindo Marco Ivaldo, que “*se dá uma unidade fundamental do pensamento de Fichte com o de Kant do ponto de vista da filosofia transcendental.*”<sup>91</sup> Isso quer dizer que a filosofia transcendental é o princípio de convergência e o ponto de partida de ambos os filósofos; ademais, há “concordância, crítica e aperfeiçoamento”<sup>92</sup> por Fichte da filosofia kantiana, ou seja, a partir da concordância com seus pressupostos, realiza uma “crítica da *Crítica*” a fim de aperfeiçoar o sistema. Porém, “este incremento não advém por uma simples vontade de estender o perímetro do sistema, mas de *repensá-lo* em seu fundamento. Fichte aperfeiçoa a filosofia de Kant [...] porque se propõe o problema de

---

<sup>89</sup> FICHTE. *WL*, p.10.

<sup>90</sup> TORRES FILHO, Rubens Rodrigues. *O espírito e a letra: a crítica da imaginação pura em Fichte*. São Paulo: Ática, 1975, p.45.

<sup>91</sup> IVALDO, Marco. *I principi del sapere*. La visione transcendente di Fichte. Napolis: Ed. Bibliopolis, 1987, p.25.

<sup>92</sup> IVALDO. *I principi del sapere*, p.45.

‘demonstrar’ o fundamento, de aprofundar radicalmente o princípio.”<sup>93</sup> Esta é a base da reviravolta fichteana que transforma a *unidade finalística* da razão, promulgada por seu antecessor, em *unidade fundamental*, a fim de revelar a “raiz comum” entre sensibilidade e entendimento<sup>94</sup>, mais ainda: entre ser e dever-ser. Se, para Kant, como anteriormente se discutiu acerca da necessidade de unificação sistemática da razão, esta unidade não pode ser perscrutada, nem demonstrada nem afirmada peremptoriamente, posto que antes subjaz um abismo entre o mundo sensível e o supra-sensível, entre o uso teórico e o prático da razão, para Fichte, a unidade fundamental das faculdades é a condição de possibilidade de todo saber e de todo agir, do conhecimento e da moral, em última instância, da própria razão. E ainda: se a unidade finalística visa a uma unificação sistemática como fim da razão, a unidade fundamental é a condição de toda sistematicidade e de todo uso da razão.<sup>95</sup>

A crítica, que em Kant consiste na investigação da possibilidade do sistema do conhecimento, em Fichte converte-se no próprio sistema da investigação; e este sistema, que para o primeiro representa o fim convergente das faculdades de conhecimento, para o segundo “a forma sistemática não é o fim da ciência, mas o meio, contingente”<sup>96</sup>, quer dizer, a forma através da qual a multiplicidade de conhecimentos adquire unidade. Estas sutis diferenças são decisivas, por mais que Fichte esteja recoberto pelo léxico e pela problemática kantiana, pois implicam que a positividade do sistema é condição de toda sistematização: o sistema é a forma que permite articular internamente todo conteúdo do saber. Ou seja – na forma negativa: se a ciência não possui nenhum princípio primeiro e não constitui um sistema de todo saber, e assim, se o saber humano não se articula em nenhuma unidade, se é uma mera “colcha de retalhos” como uma “multiplicidade de fios que não têm conexão entre si em

<sup>93</sup> IVALDO. *I principi del sapere*, pp.51-2.

<sup>94</sup> Para Fichte, a imaginação pura é o órgão da filosofia transcendental.

<sup>95</sup> Ivaldo distingue do seguinte modo: “Kant sublinha a questão da *unificação*, da coligação de um múltiplo da intuição pela operação do entendimento, no fundamento da unidade sintética; Fichte sublinha a questão do princípio de *unidade* pelo qual resulta possível a relação subjetivo-objetiva constituinte da experiência.” IVALDO. *I principi del sapere*, p.67.

<sup>96</sup> FICHTE. *WL*, p.17.

nenhum ponto nem podem ser postos em conexão”, então, diz Fichte, “nossa habitação ficaria firme, mas não seria um único edifício interligado, e sim um agregado de cômodos, sem que pudéssemos passar de um deles ao outro; seria uma habitação em que sempre nos perderíamos e jamais nos sentiríamos em casa.” Fichte quer dizer com isso que “não deve haver meramente um ou vários fragmentos de sistemas”, ou “vários sistemas”, mas “um sistema perfeito e único no espírito humano”<sup>97</sup> – esta unidade do sistema do saber é o princípio da doutrina-da-ciência. Contudo, para que haja tal unidade, deve haver um saber imediato, pois, do contrário, todo saber mediato não teria algo mediador – e Fichte o encontra no ato de o pensamento pensar a si mesmo como condição de todo pensamento, i.e., na reflexão. Este condicionante deve possuir uma forma para todo conteúdo condicionado, para todo saber possível, o que, ao contrário de Kant, não designa a lógica, mas a doutrina-da-ciência.

Nesse ínterim, Kant publica em agosto de 1799 sua “Declaração acerca da doutrina-da-ciência de Fichte”, onde rechaça veementemente a proposta fichteana de consolidação da filosofia transcendental:

[...] considero a *doutrina-da-ciência de Fichte* um sistema de todo insustentável. Pois pura doutrina-da-ciência não é mais nem menos do que simples *lógica*, a qual não se eleva com seus princípios ao material do conhecimento, mas abstrai do conteúdo do mesmo como *lógica pura*, da qual seria trabalho inútil e por isto nunca tentado extrair um objeto real, e, quando se trata da filosofia transcendental, deve-se passar primeiro para a metafísica.<sup>98</sup>

E em resposta à refutação de Kant, Fichte escreve em setembro do mesmo ano uma carta a Schelling:

Sobre isto estou, como se entende, inteiramente de acordo com Kant, só que, de acordo com minha terminologia, a palavra doutrina-da-ciência não designa a lógica, mas a filosofia transcendental ou a própria metafísica. Nossa disputa seria, assim, tão somente uma disputa de palavras.<sup>99</sup>

<sup>97</sup> FICHTE. *WL*, p.23.

<sup>98</sup> KANT. “Declaração Acerca da Doutrina-da-Ciência de Fichte”. Trad. Joãozinho Beckenkamp. In: *Dissertatio*, UFPel (6), p. 133-144, verão de 1997, pp.134-5.

<sup>99</sup> FICHTE. “Carta de Fichte a Schelling”. Trad. Joãozinho Beckenkamp. In: *Dissertatio*, UFPel (6), p. 133-144, verão de 1997, p.137.

Não se deve aqui tomar a defesa de um ou de outro, mas elucidar a diferença de compreensão e de uso dos termos no sentido em que Fichte os concebe. Segundo este, o que permite distinguir a lógica da doutrina-da-ciência é a relação entre forma e conteúdo: ao passo que a primeira não passa de mera forma, na segunda ambos são indissociáveis; porém, a lógica lhe é posterior na medida em que se torna forma a partir da separação por *abstração* do conteúdo da ciência. Assim, a forma da doutrina-da-ciência torna-se conteúdo da lógica, o qual mais uma vez torna-se forma da proposição lógica. Nas palavras de Fichte: “Esta segunda ação da liberdade, pela qual a forma [em geral] se torna seu próprio conteúdo<sup>100</sup> e retorna para si mesma, chama-se *reflexão*. Nenhuma abstração é possível sem reflexão; e nenhuma reflexão é possível sem abstração.”<sup>101</sup> Dito de outro modo: a lógica faz abstração do conteúdo da ciência e, com isso, a forma da ciência torna-se conteúdo da lógica, portanto, a forma como conteúdo, ou, a forma da forma, através da reflexão. – *Reflexão é abstração*. A liberdade da ação<sup>102</sup> significa poder pensar qualquer coisa, dar um ponto qualquer no infinito, desde que o centro esteja dado – tal *ponto arquimediano*, para Fichte, é o Eu absoluto. Porém, este ponto, como eixo de orientação na multiplicidade infinita de ações, como ação fundamental e fundante, é, ao mesmo tempo, determinação e determinabilidade, mas que permanece indeterminada: esta é “a lei fundamental da finitude, e esse ponto-de-alternância é seu ponto-de-apoio.”<sup>103</sup>

Assim é formulada a “proposição da doutrina-da-ciência: eu sou eu; portanto, todo conteúdo a que ela é aplicável tem de estar no eu e contido sob o eu.”<sup>104</sup> Ao se ter consciência de um objeto qualquer, tem-se consciência do pensar sobre esse objeto; por conseguinte, todo

<sup>100</sup> “torna-se forma da forma, como seu conteúdo”, na primeira edição.

<sup>101</sup> FICHTE. WL, p.30. Na mesma página, diz: “para o pensamento sintético, ambas são apenas uma e mesma ação, vista de dois lados.”

<sup>102</sup> Fichte reitera: “Por essa ação livre, então, algo que já é em si forma, a ação necessária da inteligência, é acolhido como conteúdo em uma nova forma, a forma do saber ou da consciência, e por isso aquela ação é uma ação de reflexão.” FICHTE. WL, p.32.

<sup>103</sup> FICHTE, carta a Schelling de 1801, *apud*. TORRES FILHO. *O espírito e a letra*, p.242.

<sup>104</sup> FICHTE. WL, p.31.

pensar algo envolve pensar-se *antes* desse algo – precedência lógica, não cronológica. Esta proposição assume posição de título em um escrito posterior de Fichte: “*Toda consciência é condicionada pela consciência imediata de nós mesmos*”.<sup>105</sup> Portanto, ao pensar a si mesmo, o Eu é concomitantemente o *pensante* e o *pensado*, i.e., sujeito e objeto do pensamento; e ao se distinguir o primeiro do segundo, o sujeito do pensamento torna-se objeto de um novo pensar, *ad infinitum*. Ao pensar o próprio pensamento, quer dizer, ao pensar a si mesmo enquanto pensante e pensado, “há uma consciência em que o subjetivo e o objetivo absolutamente não se separam, e são absolutamente um e o mesmo”<sup>106</sup>: a consciência do pensar, ou a autoconsciência. Com isso, Fichte pretende superar a dicotomia que está na base da teoria do conhecimento kantiana, todavia, através de uma exacerbação ou, pode-se dizer, de uma segunda “revolução copernicana”, em que o centro do conhecimento é o sujeito e o objeto é o próprio sujeito. Taxativamente, Fichte afirma: “Será sempre em vão que se procurará por um elo entre o sujeito e o objeto, se ambos já originariamente não tiverem sido apreendidos em sua unificação.”<sup>107</sup> Há uma unidade originária entre sujeito e objeto do conhecimento, uma síntese *a priori* cuja separação sujeito-objeto é posterior, portanto, analítica. A derivação analítica da síntese originária ocorre por abstração, através do processo reflexivo que deve pressupor tal unidade para expor a separação. Esta unidade refere-se à autoconsciência como fundamento de toda distinção. De acordo com Ivaldo:

A autoconsciência é coincidência de saber e sabido, princípio de unidade que é em si mesmo princípio de disjunção. Se tal é a autoconsciência, ocorre derivar que aquela unidade que é a autoconsciência é sempre constitutivamente a unidade de uma dualidade (de saber-sujeito e saber-objeto), a sua identidade deve ser concebida como identidade de uma diferença. [...] unidade-de-dualidade, unidade-de-disjunção.<sup>108</sup>

<sup>105</sup> FICHTE. *O princípio da doutrina-da-ciência* (1797), publicado em um jornal filosófico sob aquele título. Cf. FICHTE. WL, p.39.

<sup>106</sup> FICHTE. WL, p.44.

<sup>107</sup> FICHTE. WL, p.44.

<sup>108</sup> IVALDO. *I principi del sapere*, p.85.

Esta unidade da autoconsciência, ou do Eu puro, precede e articula todo saber subjetivo-objetivo na medida em que todo saber está nela fundado. Assim, todo saber é um saber-se, como todo pensar é um pensar-se.

Segundo Fichte, a formulação cartesiana “*cogito, ergo sum*” deve ser invertida, uma vez que “o pensar é uma determinação do ser”<sup>109</sup>, ou seja, é preciso ser para pensar. Assim também, o *eu penso* kantiano, que *deve poder* acompanhar todas as representações<sup>110</sup>, deixa de ser uma forma vazia, pura lógica, e não apenas acompanha as representações, como bem constitui seu próprio objeto ao voltar-se sobre si mesmo: o *eu penso* é o “eu-mesmo”, a “si-mesmidade” (*Selbstheit*) ou “egoidade” (*Ichheit*)<sup>111</sup> cujo pensar pensa a si mesmo. Portanto, toda consciência (de alguma coisa) é precedida pela autoconsciência, toda percepção pela unidade sintética da apercepção. O *eu penso*, como espontaneidade em Kant, em Fichte é autoatividade: o *eu penso* pressupõe (e põe) o eu que pensa. A unidade original da autoconsciência, do Eu que se põe a si mesmo, é ao mesmo tempo ação e produto, “fato/ato”, “estado-de-ação” (*Tathandlung*). Esta unidade da autoconsciência é o pressuposto, a garantia primária, da unidade da razão, teórica e prática, do saber e do agir. Tal vínculo fundamental da razão teórico-prática – entre ser e dever-ser – deixa-se deslindar pela reflexão como uma ação de *liberdade*. Assim, todo saber é um agir livre da consciência. O fundamento entre conhecimento e moralidade é para Fichte a síntese originária que Kant apenas descobriu mas não realizou. Como afirma Torres Filho: “É pelo interior que deve ser suprimida a dualidade entre a teoria e a prática, graças à possibilidade de apontar, para além delas, o domínio originário em que essas duas atividades ainda não são duas, em que sua homogeneidade precede sua divisão.”<sup>112</sup>

---

<sup>109</sup> FICHTE. *WL*, p.48.

<sup>110</sup> Cf. KANT. *CRP*, p. 85 [B 132].

<sup>111</sup> Como se há de diferenciar, a “si-mesmidade”, para os românticos, diz respeito a todo ser, e não apenas ao Eu.

<sup>112</sup> TORRES FILHO. *O espírito e a letra*, p.112.

Considerando-se que o pensar é um agir, uma atividade, não há atividade sem repouso. “A atividade que retorna a si mesma, captada como fixa e persistente – pela qual desde logo ambos, eu, como ativo, e eu, como objeto de minha atividade, coincidem – é o conceito do eu.”<sup>113</sup> Este repouso, fixação de uma circularidade, é o que garante a Fichte a unidade da consciência, a unidade do Eu que na (auto)reflexão infinita se (auto)limita. Esta limitação do Eu em sua reflexão realiza-se, pois, simultaneamente: o Eu se põe e opõe um Não-Eu. – *Reflexão é composição*. A unidade do Eu na autoconsciência de sua atividade reflexiva é a condição de possibilidade da unidade sistemática de todo saber, ou seja, a auto-limitação na reflexão condiciona toda articulação da ciência. Este princípio que Fichte pretende fornecer com seguridade seria uma pressuposição, desta feita *subjettiva e objetivamente necessária*, ou melhor, um *postulado* teórico-prático, segundo um princípio de verossimilhança, não segundo uma verdade: “Por isso,” reconhece Fichte, “mesmo quando se chega à suprema unidade do sistema, que é a condição negativa de sua correção, resta sempre algo que nunca pode ser rigorosamente demonstrado, mas apenas admitido como verossímil”.<sup>114</sup> Se para Kant trata-se de uma unidade insondável, e para Fichte passível de ser perscrutada, para ambos, contudo, permanece indemonstrável, no limite do dizível: pressuposição necessária, hipótese a ser confirmada, condição de possibilidade, poder-se afirmar a unidade sistemática do saber na reflexão. A seguinte frase poderia ser posta como epílogo a todo escrito fichteano:

Desse modo, mesmo se fosse estabelecida uma doutrina-da-ciência universalmente válida, o Juízo filosofante teria sempre, mesmo nesse campo, de trabalhar em seu constante aperfeiçoamento – teria sempre lacunas para preencher, provas para aguçar, determinações para determinar ainda mais rigorosamente.<sup>115</sup>

Todavia, deve-se distinguir a doutrina-da-ciência do livro *Doutrina-da-ciência* (*Wissenschaftlehre*) de Fichte e suas muitas reformulações como empenho constante de aperfeiçoamento linguístico-conceitual da exposição daquela. Há uma “defasagem” entre

---

<sup>113</sup> FICHTE. WL, p.47.

<sup>114</sup> FICHTE. WL, p.34.

<sup>115</sup> FICHTE. WL, p.36.

ambas, entre a doutrina-da-ciência e sua exposição (*Darstellung*), entre forma e conteúdo, que *deve ser* suprimida. “E dizer que essa defasagem *deve ser* suprimida é situar, desde o início, o discurso filosófico na ordem do *dever-ser* (*Sollen*). A exposição da doutrina-da-ciência é, então, a ‘tarefa infinita’ por excelência.”<sup>116</sup> Pois as muitas reformulações da doutrina-da-ciência demonstram a necessidade permanente de expor mais uma vez o já exposto, de refletir novamente sobre a reflexão, de pensar outramente o pensado, em um labor incessante, em um “trabalho árduo, que nada tem a ver, é preciso que se note, com a mera redação ou copidescação de uma obra, entretanto já tida por consumada e sem defeitos, mas [que] requer a reafirmação de suas operações. Reflexão ininterrupta [...]”<sup>117</sup> Reflexão ininterrupta e intermitente, que se modifica e adquire formas novas, na tentativa infatigável e sempre falível de expor um conteúdo tangível porém inalcançável plenamente: a totalidade do saber. Esta separação entre a forma de exposição e o conteúdo exposto, que são fundamentalmente inseparáveis, realiza-se por um ato de abstração, uma reflexão filosófica sobre a reflexão fundamental da consciência. Com isso, pode-se distinguir também dois sistemas: o primeiro, como *exposição* (*Darstellung*) da doutrina-da-ciência, sempre carente de reformulação e aperfeiçoamento, só tem validade em função do segundo, a doutrina-da-ciência mesma, como “sistema do saber humano” que deve ser exposto de forma sistemática – o primeiro como *verossímil*, o segundo como *verdadeiro*. Desse modo, cada reformulação da doutrina-da-ciência constrói um novo sistema. “A doutrina-da-ciência de 1794, que é a única exposição da doutrina-da-ciência editada por seu autor, lança as linhas mestras e traça o espinhaço do sistema.”<sup>118</sup> Este traçado do sistema fichteano permite distingui-lo de Kant na medida em que,

---

<sup>116</sup> TORRES FILHO. *O espírito e a letra*, p.177.

<sup>117</sup> TORRES FILHO. *Ensaio de Filosofia Ilustrada*. São Paulo: Brasiliense, 1987, p.59.

<sup>118</sup> TORRES FILHO. *O espírito e a letra*, p.175.

para este, a crítica representa “virtualmente” o sistema da filosofia transcendental, ao passo que a *Doutrina-da-ciência* representa “formalmente” tal sistema.<sup>119</sup>

Ainda que Fichte considere a unidade sistemática da doutrina-da-ciência não apenas uma pressuposição necessária, mas um *postulado* teórico-prático, condição de vinculação de toda ciência particular, entretanto, admite que as conexões intra-sistêmicas permanecem problemáticas, repousam sobre lacunas, contêm fraturas. – Poder-se-ia contrapor que a tarefa constante de aperfeiçoamento, ou tentativa incessante de encontrar provas e determinações rigorosas, queda como um amálgama mal acabado, como um esforço impossível de solucionar e obstruir as brechas do sistema kantiano, que, quiçá, tenha permanecido inacabado justamente por sua abertura intrínseca. – Não somente acerca desses pontos Fichte afasta-se de Kant, seja por intentar obstinadamente segui-lo ou ultrapassá-lo. Pois se, em Kant, a unidade do sistema, como princípio do juízo reflexionante, é finalisticamente estruturada e a crítica consiste na investigação de sua possibilidade, em Fichte, a unidade torna-se fundamental e a crítica o próprio sistema, pressuposto e necessário, para a articulação de toda reflexão. “Assim, quando Fichte retoma em seu nome os temas kantianos, estes já estão organizados em um espaço defasado, onde os conceitos se desnorteiam.”<sup>120</sup> A partir destes desvios conceituais e deslocamentos sintáticos realizados pela guinada fichteana através da “crítica da *Crítica*”, abrem-se os caminhos para o primeiro Romantismo levar adiante a tarefa da crítica e formular sua própria teoria.

#### 1.4 O salto dos românticos: crítica como reflexão infinita

Pode-se inscrever, na esteira de Fichte, a filosofia dos primeiros românticos como disputa em torno do mesmo problema, acerca dos mesmos conceitos, que, à sua vez, adquirem

<sup>119</sup> Cf. IVALDO. *I principi del sapere*, p.91.

<sup>120</sup> TORRES FILHO. *O espírito e a letra*, p.120.

matizes e desdobramentos distintos. Ao alocarem sua filosofia nas frestas do sistema kantiano, na ponte sobre o abismo, procuraram garantir a autonomia estética, i.e., a independência do objeto artístico com respeito a explicações gnosiológicas ou morais, a despeito de servir de suporte ou passagem da teoria à prática. Com isso, o próprio conceito de crítica é redefinido pelos românticos no perímetro da estética. Mas talvez a questão fundamental que os primeiros românticos tenham herdado de Kant e colocado como ponto central em sua filosofia seja a categoria da *particularidade*, i.e., o princípio de que um objeto (natural ou artístico) deve ser compreendido a partir de si mesmo, não como meramente o caso de uma regra, não como subsumido em uma universalidade previamente concebida; porém, deve-se encontrar para o particular uma universalidade indeterminada, uma regra válida somente para si, ou ainda, uma universalidade dada na particularidade, na singularidade. Este é, como foi discutido acima, o princípio do *juízo reflexionante* tal qual concebido por Kant, porém, transportado pelos românticos da esfera estritamente judicativa e subjetiva para a compreensão em geral, tornando-se fundamento de sua teoria do conhecimento, em que a *reflexão* constitui-se como “faculdade”, no sentido de uma capacidade *reflexiva* de o particular voltar-se sobre si mesmo e elevar-se como universal. Desse modo, cada singularidade, ao mesmo tempo em que é compreendida em si e para si, conecta-se a outros singulares a partir do mesmo princípio reflexivo-refletor. O que, em suma, os românticos procuraram levar a cabo é, nas palavras de Kant, uma “conexão sistemática”<sup>121</sup> de leis particulares.

A categoria da particularidade, na linguagem dos românticos, é designada pelo *fragmento*, e isto diz respeito tanto aos objetos que compõem a realidade quanto à divisão interna do sujeito. Segundo Márcio Suzuki, “Schlegel teria então como primeira tarefa mostrar que há também na consciência, estreitamente enlaçada com sua imperscrutável

---

<sup>121</sup> KANT. PI, p.38 e p.44.

unidade, uma primordial e inevitável inclinação para o fracionamento – um pendor original à fragmentação.” E complementa em nota:

A maneira como Schlegel desenvolve essa questão já poderia sem dúvida constituir um interessante comentário à dificuldade que Kant tem para apresentar a unidade da consciência (consciência-de-si ou ‘unidade sintética da apercepção’) e àquele princípio dialético que a doutrina-da-ciência descobre para solucioná-la: ‘logo que o eu só é para si mesmo, surge-lhe ao mesmo tempo necessariamente um ser fora dele’ [...].<sup>122</sup>

Contudo, os fragmentos não consistem em partes isoladas, nem mesmo num mero agregado, mas para eles deve ser *buscada* uma unidade, *forjada* uma totalidade, *construído* um sistema. O fragmento só existe como parte de um todo, o qual não pode ser completamente determinado nem sequer determinante. Trata-se, como diz Seligmann-Silva, de “uma sistematicidade enquanto fim: agente de estruturação mas que nunca é alcançado.”<sup>123</sup> Persiste o problema de Kant, da necessidade de haver (pressupor) um sistema, uma unidade finalística, ao invés de um caos e ou de um mero agregado disforme. Neste sentido Schlegel define sua filosofia como um “sistema de fragmentos e uma progressão de projetos”<sup>124</sup>. O fragmento como projeto e semente<sup>125</sup> significa um desenvolvimento constante e inacabável, um desdobrar infinito do todo contido potencialmente na parte.<sup>126</sup> Em outras palavras, trata-se da tese segundo a qual a parte deve conter em si o todo e o todo cada parte – *pars pro toto*. O todo, porém, não se constitui da soma das partes, mas como “todo *incomensurável*”, “unidade invisível”, é princípio unificador e regulador encontrado em cada parte, constituindo um sistema. Pergunta Schlegel: “Não são todos os sistemas indivíduos, tanto quanto todos os indivíduos, ao menos em germe e segundo a tendência, sistemas? Toda unidade real não é

<sup>122</sup> SUZUKI, Márcio. “A gênese do fragmento”, in: SCHLEGEL. *O dialeto dos fragmentos*. São Paulo: Iluminuras, 1997, p.14.

<sup>123</sup> SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Ler o livro do mundo*. Walter Benjamin: Romantismo e crítica literária. São Paulo: Iluminuras, 1999, p.50.

<sup>124</sup> SCHLEGEL. *apud*. SELIGMANN-SILVA. *Ler o livro do mundo*, p.40.

<sup>125</sup> *Pólen (Blütenstaub)*, que remete ao princípio da semente e da semeadura, da fecundidade e da germinação, do futuro fruto, é o título dado por Novalis ao seu conjunto de fragmentos na revista *Athenäum*. Cf. SCHLEGEL. *O dialeto dos fragmentos*, p.45.

<sup>126</sup> Segundo Philippe Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy: “Neste sentido, todo fragmento é projeto: o fragmento-projeto não vale como programa ou prospecto, mas como projeção *imediate* daquilo que, no entanto, ele inacaba.” LACOE-LABARTHE, Philippe; NANCY, Jean-Luc. “A exigência fragmentária”. Trad. João Camilo Penna. *Terceira Margem*. Rio de Janeiro, n. 10, 2004, pp.67-94, p.73.

histórica? Não há indivíduos que contêm em si sistemas inteiros de indivíduos?”<sup>127</sup> Em forma de fragmentos, os escritos teórico-literários dos primeiros românticos partem do princípio de que cada obra individual deve conter em si a totalidade da arte, i.e., a Ideia da arte como *continuum* das formas artísticas<sup>128</sup>. Como afirma Seligmann-Silva, “o fato de Schlegel teorizar o fragmento através de fragmentos dá apenas mais uma mostra do caráter eminentemente reflexivo e auto-reflexivo desta forma.”<sup>129</sup> Há que se enfatizar como este princípio reflexivo do fragmento é o cânone da teoria do conhecimento primeiro romântica.

Antes disso, porém, cabe questionar de que modo se estrutura o sistema pensado pelos românticos a fim descobrir sob sua forma a trama conceitual que o sustenta, ou se esta estrutura não se permite ser apreendida. Neste sentido Benjamin pergunta “se os românticos, de modo geral, pensaram sistematicamente, ou se eles perseguiram interesses sistemáticos em seu pensamento.” E ainda: “por que estes pensamentos fundamentais sistemáticos, admitindo-se a existência deles, encontraram-se num discurso tão evidentemente obscuro, quando não mistificador.”<sup>130</sup> Esta sutil diferença é crucial e retoma a discussão travada até aqui, portanto imprescindível para a compreensão da relação entre os conceitos centrais de crítica, reflexão e sistema, desde a formulação kantiana, a inversão fichteana, e, agora, o rearranjo romântico dos termos, a saber, acerca da *unidade fundamental* ou *finalística*: ou o sistema é condição de possibilidade de articulação ou toda vinculação visa a ser compreendida sistematicamente. Este imbróglio aparentemente inoperante, na verdade, obscurece e embaça o limite de distinção uma vez que os românticos expuseram seus pensamentos de modo fragmentário e não deixaram transparecer a fina trama que os une. Não obstante, este ocultamento não é mero

<sup>127</sup> SCHLEGEL. “Atenäum” [242], in: *O dialeto dos fragmentos*, pp.89-90.

<sup>128</sup> Benjamin diz de maneira concisa: “A Ideia é obra, e também, se esta vence a limitação de sua forma-de-exposição, a obra é Ideia.” BENJAMIN. *CCA*, p.95.

<sup>129</sup> SELIGMANN-SILVA. *Ler o livro do mundo*, p.40, n.35. Também de acordo com Lacoue-Labarthe e Nancy: “Os fragmentos são, para o fragmento, suas definições, e é o que instala a sua totalidade como pluralidade, e o acabamento como inacabamento da infinitude.” LACOUÉ-LABARTHE; NANCY. “A exigência fragmentária”, p.75.

<sup>130</sup> BENJAMIN. *CCA*, p.46.

capricho ou veleidade, mas, segundo Philippe Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy, “a fragmentação constitui a visada propriamente romântica do Sistema, se por ‘Sistema’ (que por esta razão munimos de uma maiúscula) entendermos não a ordenação dita sistemática do conjunto, mas aquilo pelo qual um conjunto se mantém junto.”<sup>131</sup> Deste modo, a unidade fundamental deve ser finalisticamente buscada, ou seja, deve ser procurada mas nunca alcançada, necessariamente presumida porém indefinida: justamente esta polaridade oculta é o motor do sistema. Tal pensamento oblíquo, na verdade, evidencia o caráter necessariamente contingente de todo esforço de sistematização, i.e., a necessidade de um sistema demonstra-se por via negativa, por sua ausência ou obliteração. Pois, diz Schlegel: “É igualmente mortal para o espírito ter um sistema e não ter nenhum. Ele terá portanto de se decidir a vincular as duas coisas.”<sup>132</sup> Este constitui o cerne da ambiguidade romântica como tentativa de conciliar polaridades irreconciliáveis. Por isso Benjamin afirma que “o pensamento deles permite-se ligar a raciocínios sistemáticos, que ele de fato permite-se inscrever num autêntico e elaborado sistema de coordenadas, tanto fazendo se os românticos mesmos indicaram completamente este sistema ou não.”<sup>133</sup> Contudo, esta obscuridade não é fortuita nem arbitrária, antes demonstra a imponderabilidade da totalidade, a impalpabilidade do absoluto. Apesar disso, a tentativa de nomear o absoluto não é preterida, mas impele os românticos em sua direção. Neste sentido, Benjamin diz que Schlegel “não buscou compreender sistematicamente este absoluto; antes, ao contrário, tentou compreender de maneira absoluta o sistema.”<sup>134</sup> Daí o enlevo místico que envolve a linguagem dos românticos, cujo esforço de conceituar o absoluto esbarra na insuficiência do discurso.

---

<sup>131</sup> LACOE-LABARTHE; NANCY. “A exigência fragmentária”, p.77.

<sup>132</sup> SCHLEGEL. “Atenäum” [53], in: *O dialeto dos fragmentos*, p.55. Também: “Quem tem um sistema, está espiritualmente tão perdido quanto quem não tem nenhum. É preciso justamente vincular as duas coisas –”. (p.181, n.29).

<sup>133</sup> BENJAMIN. CCA, p.47.

<sup>134</sup> BENJAMIN. CCA, p.51.

Assim, uma vez que seu pensamento não se desdobrava de modo sistemático, embora estivesse orientado de maneira totalmente sistemática, ele se encontrou diante do problema de relacionar a limitação extrema do seu pensamento discursivo com o máximo de alcance sistemático.<sup>135</sup>

Por outra via, quer dizer, por uma leitura no viés de Fichte, o primeiro Romantismo reconheceu na reflexão a forma germinal do sistema; contudo, o que os distancia, como se há de ver, é a infinitude deste processo, que, novamente próximo a Kant, orienta-se finalisticamente. Ainda por uma terceira via interpretativa, procura-se seguir, a partir de agora, a análise de Benjamin acerca de Fichte e dos românticos, que permita situar, ao mesmo tempo, as aproximações e distâncias entre eles, no que concerne aos conceitos de reflexão, crítica e sistema, e que, a par as comparações e distinções, há de mostrar como os românticos direcionaram seu pensamento por um caminho próprio, assim como Benjamin há de construir o seu.

Em seu comentário ao conceito fichteano de reflexão como pressuposto da teoria romântica, Benjamin analisa que “a reflexão é fundamentalmente a forma autóctone da posição infinita”<sup>136</sup>, i.e., na medida em que o Eu se põe, reflete a si mesmo, e assim, a reflexão é a forma pura da posição. Contudo, a posição do Eu é limitada pela contraposição do Não-Eu e “fixada na representação do representante. Esta limitação da atividade-poente infinita é, então, a condição da possibilidade da reflexão.”<sup>137</sup>. Esta atividade do pensamento de tomar a si mesmo como conteúdo e, como pensar do pensar, tornar-se forma da forma, ou, nas palavras de Fichte, a atividade “pela qual a forma torna-se forma da forma, como seu conteúdo, e retorna para si mesma”<sup>138</sup>, por ser concomitantemente um ato de abstração, implica em uma transformação. “Entende-se, portanto, por reflexão o refletir transformador – e apenas o transformador – sobre uma forma.”<sup>139</sup> Por conseguinte a reflexão não consiste em

---

<sup>135</sup> BENJAMIN. CCA, p.53.

<sup>136</sup> BENJAMIN. CCA, p.32.

<sup>137</sup> BENJAMIN. CCA, p.32.

<sup>138</sup> FICHTE. WL, p.30.

<sup>139</sup> BENJAMIN. CCA, p.29.

um eterno espelhar a si mesmo, uma sempre idêntica repetição, senão que o pensamento adquire níveis e formas cada vez mais elevados e distintos. – *Toda reflexão é uma refração.*

Há, portanto, duas características da reflexão: imediatez e infinitude. A primeira consiste em que o pensar primeiro toma a si mesmo como seu objeto, sem mediação de nada extrínseco, como condição de toda mediação – e neste ponto os românticos concordam inteiramente com Fichte. A segunda significa que o pensar do pensar pode novamente ser tomado como conteúdo do pensar, *ad infinitum* – e aqui os românticos se afastam de Fichte, o qual impôs um limite a esta infinitude vertiginosa com a representação do representante, a posição do Eu absoluto. Para os românticos, não há esta limitação uma vez que o Não-Eu é fruto do Eu, i.e, nas palavras de Schlegel, há uma “duplicação interna”<sup>140</sup> no Eu. Neste sentido, o pensamento desdobra-se em infinitos graus de reflexão. O primeiro, o simples pensar algo, como matéria do pensar, é imediato; o segundo grau, o pensar do pensar, como forma do pensar, é uma “mediação por imediatez”<sup>141</sup>, e é “a forma originária, a forma canônica da reflexão”<sup>142</sup>; o terceiro grau da reflexão, o pensar do pensar do pensar, como forma da forma, contém uma ambiguidade entre sujeito e objeto do pensamento: pensar (do pensar do pensar), ou (pensar do pensar) do pensar; a partir daí, nos graus subsequentes da reflexão, a forma se dilui no absoluto. A passagem ou mediação de um grau a outro da reflexão é constituída pela imediatez do pensar, e neste sentido Schlegel fala de uma “passagem que deve ser sempre um salto”<sup>143</sup>, até que, na infinitude deste processo, se alcance o absoluto, no qual se dilui a forma da reflexão, uma vez que todos os graus nele estão contidos e assim, abarcada toda a realidade. Porém, o caráter vertiginoso da reflexão infinita, que repousa sobre o abismo da imediação absoluta, temerariamente evitado por Fichte, constitui o fundamento abissal da filosofia romântica, cujo salto é o passo necessário sobre a

---

<sup>140</sup> SCHLEGEL. *apud*. BENJAMIN. CCA, p.32.

<sup>141</sup> BENJAMIN. CCA, p.34.

<sup>142</sup> BENJAMIN. CCA, p.38.

<sup>143</sup> SCHLEGEL. *apud*. BENJAMIN. CCA, p.35.

distância entre os polos constitutivos da reflexão; em outras palavras, o salto vertiginoso sobre o abismo constitui o primeiro passo da reflexão. Mais uma vez, o desdobramento da reflexão não consiste em um espelhamento infinito e contínuo, mas compreende em si, a cada etapa, uma forma transformada, infinitas conexões entre o pensar e o ser-pensado. Neste sentido, diz Benjamin: “A infinitude da reflexão é, para Schlegel e Novalis, antes de tudo não infinitude da continuidade, mas uma infinitude da conexão.”<sup>144</sup> Conectar infinitamente significa um processo ininterrupto formado por interrupções, i.e., pressupõe que as partes não sejam depreendidas analiticamente umas das outras mas que deva haver um termo mediador. “A reflexão constitui o absoluto e ela o constitui como um medium”<sup>145</sup>, ou seja, as partes são apenas elementos relativos da reflexão e o absoluto é o meio que as une; a reflexão é um meio, e a fim de explicitar este caráter medial, Benjamin cunha a expressão “medium-de-reflexão”, cuja ambiguidade denota que tanto a reflexão é medium, o meio conectivo, quanto o medium é onde se move a reflexão.<sup>146</sup>

Os primeiros românticos colocaram o conceito de reflexão como fundamento de sua teoria do conhecimento e, com isso, diferentemente de Fichte, não a identificaram com um ato meramente subjetivo nem o absoluto com o Eu, mas a estenderam a toda realidade objetiva. “Os românticos partem do simples pensar-se-a-si-mesmo como fenômeno; o que é apropriado para tudo, pois tudo é si-mesmo.”<sup>147</sup> Deste modo, toda si-mesmidade (*Selbstheit*) é reflexiva, pensa a si mesma, o que significa dizer que a reflexão é o desdobramento imanente de seu autoconhecimento. “A célula germinal de todo conhecimento é, então, um processo de reflexão numa essência pensante, através da qual ela se conhece a si mesma.”<sup>148</sup> Portanto,

---

<sup>144</sup> BENJAMIN. CCA, p.34.

<sup>145</sup> BENJAMIN. CCA, p.43.

<sup>146</sup> Em nota, Benjamin explica: “O sentido duplo da designação não acarreta nesse caso nenhuma obscuridade. Pois, por um lado, a reflexão mesma é um medium – graças ao seu constante conectar; por outro lado, o medium em questão é tal que a reflexão move-se nele – pois essa, como o absoluto, movimenta-se em si mesma.” BENJAMIN. CCA, p.43, n.61.

<sup>147</sup> BENJAMIN. CCA, p.36.

<sup>148</sup> BENJAMIN. CCA, p.60.

assim como todo pensamento pensa a si mesmo, reflexivamente, todo conhecimento é autoconhecimento; porém, nos graus subsequentes da reflexão, o ponto de determinação onde ocorre este processo se dilui, i.e., não se distingue o pensar do ser-pensado, o conhecer do ser-conhecido. Na infinitude da reflexão há não apenas a dissolução da forma, mas sua ambiguidade dilui a correlação sujeito-objeto. Não se trata, entretanto, de um movimento circular contínuo, fechado em si mesmo, mas que se expande e abarca outras essências em seu centro reflexivo. Com isso, a teoria do conhecimento perde seu terreno subjetivo e determinação objetiva para alocar-se em um termo mediano; ou ainda, se a faculdade subjetiva é transferida ao objeto, perde-se o caráter unidirecional e restritivo do conhecimento, o que implica que conhecer alguma coisa é o mesmo que torná-la cognoscível. “A teoria do conhecimento do objeto é determinada pelo desdobramento do conceito de reflexão em seu significado para o objeto. O objeto, assim como tudo o que é efetivo, repousa no *medium-de-reflexão*.”<sup>149</sup> Aqui, enfatiza-se que no “*medium-de-reflexão*” a reflexão não opera nem no sujeito nem no objeto, mas no *meio*: mediação entre conhecimento e autoconhecimento, conhecimento de si através do outro. Neste sentido, Benjamin afirma: “Onde não há autoconhecimento, não há em absoluto nenhum conhecer, onde há autoconhecimento, a correlação sujeito-objeto está superada, ou, se se quiser: dá-se um sujeito sem objeto correlato.”<sup>150</sup> Isto não passaria de um solipsismo idealista caso se desconsiderasse que o sujeito em questão não se identifica com o homem e suas faculdades cognitivas, nem com o Eu ou a eguidade fichteana, mas designa toda ipseidade, toda unidade do real. Benjamin adverte na sequência da mesma frase: “Apesar disso, a realidade não forma um agregado de mônadas fechadas em si que não podem ter nenhuma relação real umas com as outras.”<sup>151</sup> Antes, a reflexão, como relação entre conhecimento e autoconhecimento, engloba

---

<sup>149</sup> BENJAMIN. CCA, p.59.

<sup>150</sup> BENJAMIN. CCA, pp.61-2.

<sup>151</sup> BENJAMIN. CCA, p.62.

as partes em um todo, e assim cada singularidade é contida em um absoluto mediador, o qual é alcançado via potenciação infinita da reflexão.

A intensificação da reflexão, antes, supera na coisa os limites entre ser conhecida através de si e através de um outro, e, no medium-de-reflexão, a coisa e a essência cognoscente se interpenetram. Ambas são apenas unidades relativas da reflexão. Não há, de fato, conhecimento de um objeto através de um sujeito. Todo conhecimento é um nexos imanente no absoluto.<sup>152</sup>

O absoluto, portanto, não consiste em uma transcendência, em um fim a ser alcançado, mas no *locus* de articulação, de conexão entre sujeito e objeto, entre conhecer e ser-conhecido, entre pensar e ser-pensado e, igualmente, entre perceber e ser-percebido. A percepção possui para os românticos um caráter reflexivo, i.e., não de mera passividade, mas de atividade, por ser uma relação direta, *imediata*, e potencialmente *infinita*: a percepção é um perceber-se percebendo. Neste sentido diz Novalis: “Em todos os predicados nos quais nós vemos o fóssil, ele nos vê”<sup>153</sup>. Isto se refere tanto à auto-percepção do objeto quanto do observador. Assim Benjamin equaciona o princípio da teoria do conhecimento romântica: “o ser-conhecido de uma essência através de uma outra coincide com o autoconhecimento do que se conhece, com o do que conhece e com o ser-conhecido do que conhece através da essência que ele conhece.”<sup>154</sup> Traduzindo este esquema para a teoria da percepção, formula-se: o ser-percebido de uma essência através de uma outra coincide com a auto-percepção do que se percebe, com o do que percebe e com o ser-percebido do que percebe através da essência que ele percebe. Em suma, tanto o conhecimento quanto a percepção não são operações subjetivas ou objetivamente orientadas, antes, ocorrem no *meio*. “O medium-de-reflexão, do conhecer e do perceber coincidem nos românticos. O termo observação alude a esta identidade dos mediuns. [...] Observar uma coisa significa apenas impeli-la para seu autoconhecimento.”<sup>155</sup> Isto quer dizer que observador e observado confundem-se, ou melhor, compreendem-se no mesmo

<sup>152</sup> BENJAMIN. CCA, p.62-3.

<sup>153</sup> NOVALIS. *apud*. BENJAMIN. CCA, p.61.

<sup>154</sup> BENJAMIN. CCA, p.63.

<sup>155</sup> BENJAMIN. CCA, p.65.

processo, simultaneamente, de conhecimento e autoconhecimento. Levado às últimas consequências, o princípio da reflexão abrange ainda toda ação, todo movimento, toda gestualidade, pois, assim como na percepção, passividade e atividade são simultâneas na ação reflexiva: agir sobre algo implica levá-lo a agir sobre si, à sua auto-atividade, e, na infinitude deste processo, agente e paciente são o mesmo na ação; todo movimento é um mover-se, um auto-movimento; e todo gesto, auto-gestualidade.<sup>156</sup>

No caso especial e específico da obra de arte, esta tarefa de desdobramento do núcleo reflexivo, de autoconhecimento da obra, é levada a cabo pela crítica, e neste sentido a reflexão é o cânone da crítica: “A crítica da obra é muito mais sua reflexão, que, evidentemente, pode apenas levar ao desdobramento do germe crítico imanente a ela mesma.”<sup>157</sup> Portanto, conhecimento, reflexão e crítica, aqui sobrepostos, não podem estar inicialmente dados, mas latentes, devem ser descobertos, desdobrados. Trata-se de uma potencialidade, de algo em germe que contém em si a totalidade, assim como uma semente contém em si, potencialmente, a planta que se desdobra a partir dela. Neste sentido, a obra de arte é compreendida pelos românticos como fragmento, como unidade indivisível, e cada obra singular deve conter em si a totalidade da arte. De acordo com Lacoue-Labarthe e Nancy: “O fragmento romântico, longe de encenar a dispersão ou o despedaçamento da obra, inscreve a sua pluralidade como exórdio da obra total, infinita.”<sup>158</sup> Se, por um lado, a limitação de sua forma lhe confere unidade, por outro, a crítica, via intensificação da reflexão imanente à obra, visa a elevar sua singularidade ao absoluto da arte. Como na imagem que Schlegel propõe para este paralelo entre obra e fragmento: “Um fragmento tem de ser como uma pequena obra de arte, totalmente separado do mundo circundante e perfeito e acabado em si mesmo como

---

<sup>156</sup> Cf. BENJAMIN. CCA, p.61.

<sup>157</sup> BENJAMIN. CCA, p.83.

<sup>158</sup> LACOUÉ-LABARTHE; NANCY. “A exigência fragmentária”, p.79.

um porco-espinho.”<sup>159</sup> Significa dizer que, enquanto mônada, quanto mais fechada sobre si mesma, mais centrada em seu eixo gravitacional, mais reflete o mundo à volta, mais seus extremos estão voltados para fora; ou seja, quanto mais acabada e perfeita uma obra, maior sua ilimitação, sua abertura para a infinitude de conexões, uma vez que repousa no absoluto medial da reflexão. A caracterização cabal da teoria da arte romântica é descrita por Schlegel no fragmento 116 da *Atenäum*:

A poesia romântica é uma poesia universal progressiva. [...] Somente ela pode se tornar, como a epopeia, um espelho de todo o mundo circundante, uma imagem da época. E, no entanto, é também a que mais pode oscilar, livre de todo interesse real e ideal, no meio entre o exposto e aquele que expõe, nas asas da reflexão poética, sempre de novo potenciando e multiplicando essa reflexão, como numa série infinita de espelhos. [...] O gênero poético romântico ainda está em devir; sua verdadeira essência é mesmo a de que só pode vir a ser, jamais ser de maneira perfeita e acabada.<sup>160</sup>

A progressão infinita da poesia romântica, como um gênero em constante formação, implica que o ideal da arte deve realizar-se a cada configuração singular e que cada obra singular deve configurar o ideal da arte. Assim, a reflexão de uma obra sobre si mesma, seu espelhamento circulatório, sua especulação sobre a própria forma constitui seu conteúdo, ou seja, ao refletir sobre si mesma engendra e expõe seu núcleo, que é o próprio ser artístico. Na série infinita de espelhos, o que se reflete é a própria reflexão.

Repousa a ambiguidade da obra de arte, sua perfeição e incompletude, sobre a necessidade de totalização sem subsunção da parte, ou seja, sobre o princípio de que a unidade-fragmento constitui-se enquanto unidade-totalidade inacabada que deve ser elevada à totalidade-unidade da arte. De acordo com Rebecca Comay: “Totalização e fragmentação

<sup>159</sup> SCHLEGEL. “Atenäum” [206], in: *O dialeto dos fragmentos*, p.82. Em um excelente comentário a este fragmento, Lacoue-Labarthe e Nancy dizem: “Antes, a totalidade fragmentária, conforme o que deveríamos nos arriscar a nomear a lógica do porco-espinho, não pode ser situada em nenhum ponto: ela está simultaneamente no todo e na parte. Cada fragmento vale por si mesmo em sua individualidade acabada. Da mesma forma é a totalidade plural dos fragmentos que não compõem um todo (de um modo, digamos, matemático), mas que replica o todo, o próprio fragmentário, em cada fragmento. Que a totalidade esteja presente como tal em cada parte, e que o todo seja não a soma mas a co-presença das partes enquanto co-presença, finalmente, do todo a si mesmo (já que o todo é também separação e acabamento da parte), tal é a necessidade da essência que se desdobra a partir da individualidade do fragmento: o todo-separado é o indivíduo, e ‘para cada indivíduo há infinitas definições reais’ (‘Athenäum’ [82], in: *O dialeto dos fragmentos*, p.59).” LACOUÉ-LABARTHE; NANCY. “A exigência fragmentária”, pp.74-5.

<sup>160</sup> SCHLEGEL. “Atenäum” [116], in: *O dialeto dos fragmentos*, pp.64-5.

revelam-se como dois lados da mesma moeda: o fragmento aponta para um horizonte negativo de acabamento assim como a atividade de aperfeiçoamento rebaixa o que deveria elevar.”<sup>161</sup> Este duplo movimento constitui a tarefa da crítica: ao mesmo tempo em que se funda sobre um inacabamento essencial da obra singular, deve elevá-la à sua completude e perfeição no absoluto da arte através da dissolução, ampliação e, mais uma vez, delimitação. A forma da obra é a limitação de sua reflexão, e à medida que a crítica potencializa a reflexão, dissolve a forma no absoluto da arte, no *continuum* das formas artísticas. Deste modo, a crítica como desdobramento da reflexão da obra adquire “total positividade” na elevação dos graus de reflexão, e com isso se distingue de uma crítica puramente negativa. Assim, o duplo sinal em Kant – negativo, de restrição, e positivo, de condição – aparece nos românticos multiplicado, potenciado, de modo que a dupla negação, restrição, torna-se afirmação, expansão.

Pode-se dizer, então, que o conceito de crítica já em Kant é ambíguo, ambiguidade esta que é potenciada pelos românticos, porque eles incluíram ao mesmo tempo na palavra “crítica” todo efeito histórico de Kant e não apenas seu conceito de crítica. [...] Pois [...] uma obra crítica, por mais alta que se considere sua validade, não pode ser conclusiva. Neste sentido, os românticos aludiram ao mesmo tempo sob o nome de crítica ao reconhecimento da insuficiência inevitável de seus esforços, procuraram mostrá-la necessária e, finalmente, aludiram com este conceito àquilo que se poderia designar a *necessária incompletude da infalibilidade*.<sup>162</sup>

Deve-se ressaltar três questões relevantes nesta passagem. Primeiramente, sublinha-se que a continuidade da obra crítica de Kant deve-se à sua necessária incompletude, cujos desdobramentos históricos nas constantes reformulações do conceito de crítica, ou da crítica do próprio conceito, surgem como o desenvolvimento temporal da reflexão imanente à crítica, como potenciação, elevação de seu próprio conteúdo histórico, seja através do empenho sempre frustrado de consumação ou do simples reconhecimento da impossibilidade de conclusão e, portanto, de radicalização desta abertura, tal como os primeiros românticos

<sup>161</sup> COMAY, Rebecca. “Benjamin and the ambiguities of Romanticism”, in: FERRIS, David S. *The Cambridge companion to Walter Benjamin*. Cambridge, Eng.: Cambridge University Press, 2004, p.141.

<sup>162</sup> BENJAMIN. CCA, p.59. [Itálico acrescido]

entenderam como seu legado, qual seja, a “crítica da ‘crítica da *Crítica*’...”. Em segundo lugar, uma obra não pode ser conclusiva pois deve estar sujeita à própria crítica, à renovação histórica de suas leituras, e a prova de seu valor permite-se depreender de sua continuidade e abrangência nos domínios da crítica que engendra neste processo. Por fim, o conceito de crítica é levado ao extremo e torna-se o reconhecimento de que a crítica da crítica, como “tarefa infinita”, jamais pode encerrar-se, quedar acabada, pois a completude como horizonte intangível garante a infinitude do processo, sua renovação constante, como um esforço infatigável e sempre falível, em direção a uma perfeição necessária porém impossível – “necessária incompletude da infalibilidade”, pois da crítica depende a sobrevivência da obra.

Por mais que uma obra seja considerada acabada em si mesma, a crítica incide em sua estrutura para elevá-la acima de si mesma. Este é o sentido que Novalis diz do romantizar: dar ao “finito uma aparência infinita”<sup>163</sup>, potenciar, elevar acima de todas as conexões, e tirar a raiz quadrada, reconduzir ao radical. Schlegel, à sua vez, valorizou apenas o momento positivo desta atividade, de elevação da obra à Ideia, do particular ao absoluto, pois a crítica, segundo ele, “exporá novamente a exposição, desejará formar ainda uma vez o já-formado [...], irá completar a obra, rejuvenescê-la, configurá-la novamente.”<sup>164</sup> Levar a obra ao conhecimento de si mesma que nela está latente, à sua completude, ao seu acabamento, como tarefa da crítica, aponta ao mesmo tempo para sua necessidade e impossibilidade de consumação. “Pois a obra é incompleta”<sup>165</sup>, diz Schlegel. O que se deve destacar é o caráter infinito da reflexão implicada na crítica, o que faz com que cada obra de arte individual seja inserida no contexto da totalidade da arte, i.e., da arte enquanto Ideia. Isto ocorre através da dissolução de sua individualidade, da singularidade de sua forma no infinito das formas artísticas. Assim afirma Schlegel: “*Pois é da morte do individual que brota a imagem do*

---

<sup>163</sup> NOVALIS. *apud*. BENJAMIN. CCA, p.74.

<sup>164</sup> SCHLEGEL. *apud*. BENJAMIN. CCA, p.75.

<sup>165</sup> SCHLEGEL. *apud*. BENJAMIN. CCA, p.76.

*todo.*”<sup>166</sup> Esta destruição da obra de arte individual, sua dissolução no absoluto ou na totalidade da arte, ao mesmo tempo conserva o momento singular da obra e a torna universal. Trata-se de um paradoxo inerente à crítica: a dissolução do individual na totalidade é a preservação de sua singularidade. Na excelente expressão de Rebecca Comay: “the work unworks itself”<sup>167</sup> – “a obra destrói a si mesma”, “o constructo desconstrói a si mesmo”, “o feito se desfaz”, “a forma se desforma”, ou ainda, numa trans-tradução: “a obra des(d)obra a si mesma”.

A crítica, para os românticos, consiste em uma atividade produtiva, de potenciação e radicalização da obra, que destrói e reconstrói, reforma a forma, expõe o exposto, e enquanto reflexão, expõe a exposição, na medida em que a obra critica a si mesma. Se para Kant a crítica consiste na investigação do fundamento e limites das faculdades, para os românticos ela passa a designar uma atividade que produz seu próprio objeto, ou seja, designa o fato de que a obra se constitui enquanto obra na medida em que é criticada. Neste sentido, os românticos conferem à crítica a tarefa de fundamentar e delimitar (e deslimitar), ou melhor, a crítica funda-se e limita-se a si mesma na obra, assim como a razão, em Kant, deve realizar sua própria crítica. Acerca da apropriação do conceito kantiano de crítica por parte dos românticos, Benjamin aponta a diferença decisiva:

Através da obra filosófica de Kant o conceito de crítica havia recebido um significado quase mágico para a geração mais jovem; de qualquer modo, inegavelmente se associou a ele justamente não o sentido de uma atitude espiritual simplesmente judicativa e não produtiva<sup>168</sup>, mas, para os românticos e para a filosofia especulativa, o termo ‘crítico’ significava ‘objetivamente produtivo’, ‘criador a partir da clareza de consciência’. Ser crítico significa elevar o pensamento tão acima de todas as conexões a tal ponto que, por

<sup>166</sup> SCHLEGEL. *apud*. BENJAMIN. CCA, p.89.

<sup>167</sup> COMAY. “Benjamin and the ambiguities of Romanticism”, p.143.

<sup>168</sup> Ao contrário do que diz Benjamin e do lugar-comum que considera na estética de Kant o juízo sobre o belo como mera passividade, na verdade, a obra de arte exige do espectador uma atitude de atenção à forma, da qual a imaginação participa ativamente como co-produtora, conforme se pode ler na seguinte observação da *Crítica da Faculdade do Juízo*: “Ora, se no juízo de gosto tiver que ser considerada a faculdade da imaginação em sua liberdade, então ela será tomada primeiro não reprodutivamente, como ela é submetida às leis de associação, mas como *produtiva e espontânea* (como *autora de formas arbitrárias e intuições possíveis*) [...]” KANT. *CFJ*, p.88. [Itálicos acrescidos]

assim dizer magicamente, da compreensão da falsidade das conexões, surgiria o conhecimento da verdade.<sup>169</sup>

A falsidade das conexões não significa que sejam falsas por se oporem à verdade, mas por serem apenas etapas relativas no processo reflexivo, cuja infinitude se desdobra ao absoluto, chegando à verdade. Portanto, a tarefa da crítica é a elevação de todos os graus consecutivos de reflexão ao seu ponto mais alto, ao absoluto como *medium*, onde reside a verdade da obra, a Ideia da arte. “Está claro: para os românticos, a crítica é muito menos o julgamento de uma obra do que o método de seu acabamento.”<sup>170</sup> Quer dizer: a crítica não significa o julgamento das obras, seja a partir de categorias estéticas previamente estabelecidas, como no racionalismo dogmático que prescrevia regras à arte, seja a partir de critérios subjetivos, tributários à genialidade do autor, como no caso do movimento *Sturm und Drang*, ao qual Goethe estava inicialmente vinculado, que desdenhava a crítica como momento necessário à obra. A crítica enquanto método de acabamento da obra significa a via, o meio através do qual a obra é elevada ao absoluto. A partir da separação do termo kantiano “juízo reflexionante”, a reflexão deixa de ser apenas uma atitude judicante voltada para relações internas, subjetivas, para estender-se a toda fenomenalidade.

Neste contexto pode-se indicar sem dificuldade uma diferença entre o conceito kantiano de juízo e o romântico de reflexão: a reflexão, não é, como no juízo, um procedimento subjetivo reflexivo, mas, antes, ela está compreendida na forma-de-exposição da obra, desdobra-se na crítica, para finalmente realizar-se no regular *continuum* das formas.<sup>171</sup>

A passagem de uma forma de considerar subjetiva para uma total objetividade, ou melhor, uma total indiferenciação entre os lados subjetivo e objetivo, é o cânone da teoria romântica da reflexão. Significa dizer que a obra reflete a si mesma e na limitação de sua forma-de-exposição é dissolvida, via crítica, no absoluto da arte, o qual compreende a totalidade das formas artísticas; a obra de arte singular deve conter em si a Ideia da arte, assim como o fragmento a totalidade da realidade. Para os primeiros românticos, assim como para Goethe, a

---

<sup>169</sup> BENJAMIN. CCA, p.56.

<sup>170</sup> BENJAMIN. CCA, p.75.

<sup>171</sup> BENJAMIN. CCA, p.92.

reflexão se dá *in media res*, ou seja, a coisa mesma deve conter em si sua própria teoria. Como diz Goethe, citado por Benjamin: “Existe uma empiria delicada que se faz interiormente idêntica ao objeto e desta maneira torna-se a própria teoria. [...] O mais elevado seria: compreender que *todo fático já é teoria*. Apenas nada procurar por detrás dos fenômenos; eles mesmos são a doutrina.”<sup>172</sup>

Benjamin encerra sua tese com um posfácio em que confronta a teoria da arte dos românticos com a de Goethe, a fim de marcar, neste contraste, tanto as divergências essenciais do conceito de crítica que se desenvolve desde o século XVIII quanto sua posição teórica dentro desse campo. Ao diferenciar e opor os conceitos de Ideia romântica e de Ideal goetheano, Benjamin procura mostrar a hipótese de fundo que as sustenta, qual seja, da relação entre a obra de arte individual e a totalidade da arte. Ao passo que a Ideia se revela na obra em sua concretude, o Ideal jamais pode ser alcançado, o que torna a obra de arte apenas um torso. O Ideal permanece como arquétipo irrealizável para a obra singular e que permite reconhecê-la como imperfeita, sempre aquém do todo. Segundo Benjamin, “as obras participam dos arquétipos [*Urbilder*], mas não existe uma passagem de seu domínio para as obras como a que existe certamente no medium-da-arte entre a forma absoluta e as singulares. Em relação ao Ideal, a obra singular permanece como que um torso.”<sup>173</sup> Esta aparência mutilada da obra demonstra sua irremediável incompletude, seu inacabamento insolúvel, sua imperfeição inevitável diante do Ideal, ao passo que para os românticos o inacabamento essencial da obra é a condição de sua completude via crítica. “A obra de arte não pode ser torso, deve ser um momento em movimento e transitório na forma transcendental vivente. Na medida em que ela se limita em sua forma, se faz transitória em uma configuração casual,

---

<sup>172</sup> GOETHE, J. W. *apud*. BENJAMIN. CCA, p.66, n.145 [itálico acrescido]. Cf. GOETHE. *Máximas e Reflexões*. Trad. M. A. Casanova. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003, p. 78 e p.75, máximas 509 e 488, respectivamente.

<sup>173</sup> BENJAMIN. CCA, pp.115-6.

numa configuração passageira torna-se, no entanto, eterna, via crítica.”<sup>174</sup> A diferença essencial reside na compreensão da obra ou como fragmento ou como torso. O primeiro exprime uma unidade parcial e incompleta como unidade de infinidade; o segundo, uma parcialidade e incompletude que, no entanto, compreende-se como unidade de pluralidade; ao passo que o fragmento é infinito, o torso é limitado. A questão distintiva que se coloca é entre a forma-de-exposição e o núcleo da obra, entre forma e conteúdo: a Ideia se revela na forma (*Form*), o Ideal no conteúdo (*Gehalt*)<sup>175</sup>, que jamais é apresentado. Se a Ideia é o *continuum* das formas artísticas, o “Ideal manifesta-se, portanto, num *discontinuum* limitado e harmônico de puros conteúdos.”<sup>176</sup> E se a relação entre a obra de arte e a Ideia romântica dá-se via “reflexão”, a conexão entre a obra singular e o Ideal goetheano é marcada por uma “refração”<sup>177</sup>. A relação entre ambas as teorias, a romântica e a goetheana, é o problema ao qual chega Benjamin.

A questão sistemática fundamental da filosofia da arte deixa-se portanto formular também como a questão acerca da relação entre a Ideia e o Ideal da arte. A soleira desta questão a presente investigação não pode ultrapassar; ela podia apenas tratar um contexto de história dos problemas até o ponto em que este contexto remetesse em plena clareza à sistematicidade. [...] A penas o pensamento sistemático pode resolvê-la.<sup>178</sup>

Esta questão há de permanecer em aberto para Benjamin uma vez que começa a se afastar das pretensões da filosofia sistemática. Antes deste passo, porém, Benjamin termina sua tese chegando à soleira, ao limiar da aproximação entre Ideal e Ideia, com uma imagem: a elevação da obra singular ao absoluto da arte, i.e., o procedimento crítico, é “a produção do *ofuscamento* [*Blendung*] na obra. Este *ofuscamento* – a luz sóbria – faz com que a pluralidade das obras se extinga. É a Ideia.”<sup>179</sup>

<sup>174</sup> BENJAMIN. CCA, p.117.

<sup>175</sup> Cf. BENJAMIN. GS I-1, p.111.

<sup>176</sup> BENJAMIN. CCA, p.113.

<sup>177</sup> Cf. BENJAMIN. CCA, p.114.

<sup>178</sup> BENJAMIN. CCA, p.119.

<sup>179</sup> BENJAMIN. GS I-1, p.119; CCA, p.121. [Itálicos acrescidos]

Assim, a crítica, como movimento de reflexão no cerne da obra, é concomitantemente a ascendência da obra à Ideia e a incidência ofuscante desta sobre aquela, o que consiste no sentido reverso da refração: a pluralidade faz-se unidade e, ao revés, a unidade faz-se pluralidade. Esta relação dialética entre Ideia e Ideal, sua unidade, permanece irresolúvel, contudo, no limite, tangível.

### 1.5 No limiar de Goethe: crítica como exposição da verdade

Pode-se dizer que Goethe aparece como o ponto de fuga para Benjamin ao mesmo tempo se afastar dos românticos e formular sua própria teoria. Não é fortuito que ele apareça como pórtico de entrada na tese de doutorado e no livro sobre o drama barroco, que o ensaio sobre *As afinidades eletivas* esteja situado entre ambos, e ainda, que figure como soleira em uma nota de rodapé em meio às suas discussões sobre o conceito de crítica dos românticos<sup>180</sup>. Cada citação possui, certamente, implicações específicas e distintas, mas todas remetem a um mesmo problema: a possibilidade da unidade da totalidade inscrita em cada particularidade.

Na epígrafe à tese, lê-se:

Antes de tudo... quem compõe uma análise deveria indagar, ou melhor, dirigir sua atenção sobre a questão de saber se ele tem realmente a ver com uma síntese misteriosa, ou se aquilo com que se ocupa é apenas um agregado, uma justaposição... ou como tudo isto poderia ser modificado.<sup>181</sup>

Esta questão, ou melhor, este modo de observar o próprio procedimento, deve acompanhar Benjamin futuramente, i.e., que tipo de “análise” deve compor com “aquilo com que se ocupa”. Pode-se dizer, como primeira hipótese, que ao menos na tese sobre os românticos não se tem em vista um agregado, mas um “sistema de fragmentos”, segundo a expressão de Schlegel. Na possibilidade de se tratar de uma “síntese misteriosa”, como segunda hipótese, a

<sup>180</sup> Cf. BENJAMIN. CCA, p.66, n.145.

<sup>181</sup> GOETHE. *apud*. BENJAMIN. GS I-1, p.10; CCA, p.17.

síntese deve presidir, anteceder a análise e, enquanto mistério, deve ao mesmo tempo resguardar a regra de sua composição; dito de outro modo, apenas com a dissecação (com a análise) descobre-se a estrutura do organismo (a síntese misteriosa). A última possibilidade, de “como *tudo isto* poderia ser modificado”, desestabiliza as hipóteses anteriores, primeiramente à medida que, através da análise, o objeto é modificado, reestruturado, recomposto, tal como no procedimento crítico, e secundamente à medida que a análise dispõe, reagrupa, reordena as partes. De todo modo, a questão só pode ser decidida pela atenção ao próprio objeto, mantendo-se o princípio de que o fenômeno contém sua própria teoria.

A outra citação de Goethe que abre o “Prólogo Epistemo-crítico” de *Origem do drama barroco alemão* é a seguinte:

Dado que nem no conhecimento nem na reflexão nos é possível chegar à totalidade, porque àquele falta a dimensão interior e a esta a exterior, temos necessariamente de pensar a ciência como arte, se esperarmos encontrar nela alguma espécie de totalidade. Essa totalidade não deve ser procurada no universal, no excessivo; pelo contrário, do mesmo modo que a arte se manifesta sempre como um todo em cada obra de arte particular, assim também a ciência deveria poder ser demonstrada em cada um dos objetos de que se ocupa.<sup>182</sup>

Aqui se marca um ponto de divergência em relação aos românticos, posto que para estes o conhecimento realiza-se pela reflexão em direção à totalidade. No domínio da ciência, Goethe observa que ao conhecimento falta o cerne subjetivo, por estar voltado para a objetividade do saber, e à reflexão falta a exterioridade, por consistir em um procedimento subjetivo de averiguação interna dos dados apreendidos no conhecimento. Pensar a ciência *como* arte, segundo a proposição de Goethe, significa então encontrar para ambas um termo analógico, qual seja, a manifestação da totalidade na particularidade. Assim, Goethe pretende conferir à ciência uma totalidade a partir do singular, o todo do saber em cada objeto do saber. Contudo, para os românticos, arte e ciência não são disjuntivas, mas partem do mesmo princípio

---

<sup>182</sup> GOETHE. *apud*. BENJAMIN. GS I-1, p.207; *Origem do drama trágico alemão*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2011, p.15 [Doravante citado como ODT]. Opta-se por traduzir o título *Ursprung des Deutsches Trauerspiel* por *Origem do drama barroco* e não por “...drama trágico...” por se considerar mais correto e coerente com a diferenciação que o próprio Benjamin faz entre Drama e Tragédia, no livro. Esta questão será discutida na seção **2.4 Rítmica filosófica: dos fenômenos às ideias e o duplo papel do conceito**.

epistemológico reflexivo, i.e., a teoria do conhecimento do objeto é o método de sua reflexão, quer se trate da natureza ou da arte. A distância entre a visão goetheana e a romântica situa-se no ponto de partida: se são análogos ou se possuem o mesmo princípio, arte e ciência.

Pode-se notar que ambas as citações põem a questão da totalidade e articulação das partes que compõem a realidade e o saber sobre ela, quer se trate de “uma síntese misteriosa” ou de uma totalidade encontrada na singularidade. Este problema também pode ser abordado de outra maneira: acerca da forma de exposição ou apresentação (*Darstellung*) da totalidade. No caso dos românticos, esta é encontrada na Ideia ou absoluto da arte e exposta através da crítica<sup>183</sup>; quanto a Goethe, a totalidade da arte é encontrada na obra particular, o todo na parte, sem com isso pretender um sistema<sup>184</sup>; porém, a diferença essencial reside na noção de Ideal, enquanto arquétipo (*Urbild*), que não participa dos fenômenos. Tais epígrafes são simultaneamente portas de entrada e de saída, que dão acesso ao texto e que devem ser novamente observadas ao final; servem como princípio norteador, divisor de domínio e finalidade motriz; traçam o limiar, a passagem; são lugares ambíguos. De acordo com Maria Filomena Molder,

são secretas as epígrafes porque não aparecem explicitados os vínculos com os escritos que a presidem. Na verdade, os vestígios dos seus efeitos só se podem seguir se nos esforçamos por retornar a elas à medida que lemos e relemos as obras. São efeitos de longo alcance, que se demoram, assumindo novos aspectos.<sup>185</sup>

Goethe também aparece como limiar, lugar de passagem e de decisão, entre a tese de doutorado e a de habilitação, no ensaio sobre *As afinidades eletivas*, que marca ao mesmo tempo o afastamento de Benjamin da pretensão sistemática da filosofia e a formulação de seu

<sup>183</sup> “Crítica é a exposição do núcleo prosaico em cada obra. Aqui o conceito de exposição [*Darstellung*] é compreendido no sentido químico, como produção de uma matéria através de um processo determinado, ao qual outras matérias são submetidas.” BENJAMIN. CCA, p.113-4.

<sup>184</sup> Segundo Anatol Rosenfeld, essa “unidade na multiplicidade – problema fundamental de toda a filosofia – [Goethe] não a deixou fixada num sistema filosófico.” E ainda: Goethe não só quer “a unidade na multiplicidade, mas também na unidade a multiplicidade.” ROSENFELD, Anatol. “Goethe: unidade e multiplicidade”, in: *Texto/Contexto II*. São Paulo: Perspectiva, 1993, pp.260-1.

<sup>185</sup> MOLDER, Maria Filomena. “Método é desvio: uma experiência de limiar”, in: OTTE, Georg; SEDLMAYER-PINTO, Sabrina; CORNELSEN, Elcio Loureiro. *Limiares e passagens em Walter Benjamin*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010, p.30.

próprio conceito de crítica. Em primeiro lugar, a filosofia sistemática é questionada pelo que Benjamin denomina de “ideal do problema”, como totalidade dos problemas filosóficos possíveis que, entretanto, não pode ser posto.

A totalidade da filosofia, o seu sistema, é de um poderio superior ao que pode exigir a quintessência de todos os seus problemas, uma vez que a unidade na solução de todos eles não pode ser indagada. [...] Decorre daí que não há nenhuma pergunta que abranja a unidade da filosofia por meio da indagação delineada. O conceito dessa pergunta inexistente, que indaga a unidade da filosofia, está assinalado na filosofia pelo ideal do problema.<sup>186</sup>

Ao contrapor a totalidade da filosofia à impossibilidade de uma única resposta a todas as suas perguntas, ou a unidade do sistema à parcialidade de questões particularidades, o mesmo gesto que torna a totalidade intangível, empurra a sistematicidade ao limite do insustentável. Ainda que inexistente, a pergunta capaz de esmorecer a unidade sistêmica apresenta-se como “ideal do problema”, que entretanto não consiste na soma de todas as questões filosóficas, mas no problema ideal que suspende o fundamento da totalidade da filosofia, e que somente a filosofia poderia formular. Porém, uma vez que inenunciável, inexistente, a filosofia assegura seu fundamento nesta impossibilidade, ou seja, ao indagar pelo próprio fundamento, ao filosofar sobre a filosofia, não é possível sair deste círculo que se auto-sustenta, pois a filosofia só pode ser questionada por si mesma e assim se fundamentar. A par esta questão hermética, o “ideal do problema” pode ser apresentado de outro modo. Na sequência da citação, Benjamin diz: “Contudo, mesmo se o sistema não pode ser indagado em nenhum sentido, ainda assim há configurações que, sem serem perguntas, têm a mais profunda afinidade com o ideal do problema. Estas são as obras de arte.”<sup>187</sup> O parentesco da arte, enquanto configuração sensível da totalidade, com a filosofia, enquanto questionamento da totalidade, exprime-se através da crítica, cuja filiação filosófica encontra no domínio da arte,

<sup>186</sup> BENJAMIN. “As afinidades eletivas de Goethe”, in: *Ensaio reunidos: escritos sobre Goethe*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2009, p.80. [Doravante citado como AEG]

<sup>187</sup> BENJAMIN. AEG, p.80.

desde os primeiros românticos, seu lugar mais fecundo. Assim, a filosofia encontra na obra de arte a manifestação do “ideal do problema”, que é a contestação de sua própria totalidade.<sup>188</sup>

Esta relação entre arte e filosofia Benjamin discute em uma carta de nove de dezembro de 1923 a Florens Christian Rang<sup>189</sup>, a quem confia o manuscrito do ensaio, onde inicialmente põe a questão de “como as obras de arte se relacionam à vida histórica.” Isto, entretanto, não pode ser respondido pela “história da arte”, em que as obras são apresentadas como exemplos ou modelos de um tempo histórico específico; ao contrário, “a obra de arte é essencialmente anistórica”, i.e., cada obra de arte, enquanto ilimitada, infinita, ultrapassa seus limites históricos, os quais não justificam sua essência. Destarte, este caráter anistórico vincula as obras de arte em uma totalidade, em uma unidade essencial. Neste sentido, diz Benjamin, “as obras de arte se assemelham ao sistema filosófico”, posto que, de igual modo, a “história da filosofia” como história de dogmas e de filósofos, ou ainda, como “história dos problemas”<sup>190</sup>, não é o mesmo que seu sistema, compreendido como a totalidade da filosofia. Esta semelhança (*Ähnlichkeit*) entre a totalidade da arte e o sistema da filosofia repousa sobre o princípio da interpretação, pois a tarefa de interpretar as obras (artísticas e filosóficas) é a de reuni-las em uma unidade essencial anistórica através do material histórico – em outras palavras: a interpretação visa à totalidade das obras de arte enquanto categoria intemporal em relação à historicidade específica de cada obra. O modelo desta forma interpretativa é a crítica. Benjamin diz: “Crítica é [...] apresentação [*Darstellung*] de uma Ideia.” – Ideia entendida como unidade anistórica da totalidade das obras. Apesar da aparente proximidade, há um distanciamento em relação aos primeiros românticos, de uma compreensão “orgânica” da obra. “Crítica é mortificação das obras. Não a potenciação da consciência nelas

<sup>188</sup> Deve-se sublinhar que o “ideal do problema”, que se manifesta na obra, diferencia-se do Ideal goetheano, que não participa dos fenômenos.

<sup>189</sup> BENJAMIN. *Briefe I*, pp.320-324; *ODT*, pp.296-298. [Todas as citações neste parágrafo referem-se a esta carta]

<sup>190</sup> Expressão utilizada por Benjamin em sua tese de doutorado e empregada aqui no sentido de sua limitação, de sua impossibilidade de responder à questão deixada em aberto no posfácio e que somente a filosofia sistemática poderia responder, tal qual pretendia Benjamin.

(romântico!), mas a instauração do saber nelas.” Pois é da morte do individual, de seu perecimento temporal, da efemeridade do singular que a totalidade e o conhecimento sobre ela, através da crítica, podem ser alcançados. Mas, contrariamente à compreensão romântica da crítica como potenciação, “vivificação” das obras, a mortificação, segundo este “modelo tanatológico de interpretação”<sup>191</sup>, significa a dissolução do contexto vital da obra, a dissecação de sua organicidade.<sup>192</sup>

No ensaio sobre o romance goetheano, Benjamin retoma e reformula um conceito problematizado em sua tese de doutorado, a saber, o de “conteúdo”, ou “teor” (*Gehalt*) da arte, subdividindo-o em dois: “teor de verdade” (*Wahrheitsgehalt*) e “teor coisal” (*Sachgehalt*).<sup>193</sup> Estes conceitos são compreendidos na relação entre crítica e comentário da obra, e orquestrados por Benjamin do seguinte modo:

A crítica busca o teor de verdade [*Wahrheitsgehalt*] de uma obra de arte; o comentário, o seu teor coisal [*Sachgehalt*]. A relação entre ambos determina aquela lei fundamental da escrita literária segundo a qual, quanto mais significativo for o teor de verdade de uma obra, de maneira tanto mais inaparente e íntima estará ele ligado ao seu teor coisal.<sup>194</sup>

Inicialmente, a verdade da obra encontra-se incrustada em sua realidade material de modo indissociável, intrínseco e imperceptível, operante e oculto. Porém, esta unidade dissolve-se com o tempo, com a duração da obra, e o “teor coisal”, a realidade empírica em que a obra é concebida, à medida que vai se apagando, simultaneamente prepondera sobre o “teor de verdade”, como distância histórica. Esta distância e estranheza entre a realidade da época em

<sup>191</sup> HANSSEN, Beatrice. *Walter Benjamin's other history: of stones, animals, human beings, and angels*. Berkeley: University of California Press, 1998, p.33.

<sup>192</sup> Esta carta será reescrita por Benjamin em *Origem do drama barroco alemão*, onde, contudo, irá adquirir novos sentidos. Pode-se apontar uma pequena variação na versão publicada no livro: “Mortificação das obras: não – como queriam os românticos – o despertar da consciência nas obras vivas, mas a instauração do saber naquelas que estão mortas.” BENJAMIN. GS I-1, p.357; ODT, pp.193-194. [Itálicos acrescidos, para destacar a principal diferença]. Nesta passagem, Benjamin faz referência, em nota, à sua tese sobre os românticos – um sinal notório de proximidade e afastamento simultâneos.

<sup>193</sup> Sobre a tradução de *Gehalt* ora por “conteúdo” ora por “teor”, segue-se as versões em língua portuguesa da tese e do ensaio. Esta diferença justifica-se pois, na tese, o conceito de *Gehalt* (conteúdo) é contraposto ao de *Form* (forma), enquanto que, no ensaio, não se trata de um conteúdo como propriedade interna (*Inhalt*) da obra em oposição à sua forma-de-exposição, mas a uma relação *na obra*, sim, da verdade com sua história. Cf. a nota da tradutora in: BENJAMIN. AEG, p.12, n.3.

<sup>194</sup> BENJAMIN. GS I-1, p.125; AEG, pp.12-4. Opta-se por traduzir *Sachgehalt* por “teor coisal” e não por “teor factual”, da edição brasileira.

que a obra foi escrita e a realidade atual do intérprete surge no instante do ato interpretativo. Assim, a interpretação deve buscar o cerne da tensão entre os teores de coisa e de verdade e torná-lo notório como verdade temporal, como verdade histórica, como verdade que atualiza a obra e a faz perdurar. O vínculo indissociável, porém mutável, entre “teor de verdade” e “teor coisal”, implica uma intermitente concomitância entre ambos. De acordo com Luciano Gatti, “o envelhecimento do teor de coisa corresponde à transformação do modo como a verdade se expõe na obra de arte.”<sup>195</sup>

A fim de ilustrar esta relação entre a obra histórica e o presente interpretativo, Benjamin compara o crítico ao paleógrafo, que, frente ao apagamento da visibilidade, ou melhor, da legibilidade do texto “original”, volta-se à leitura do escrito “marginal”, que por sua vez se refere ao primeiro. Um texto está impregnado pelas sucessivas leituras e releituras, de modo que não é possível chegar ao “original”, à coisa ela mesma, ao texto em sua contextura histórica, sem passar por esses caminhos secundários, esses desvios, que todavia conduzem ao texto. Significa dizer que o texto só existe, só é legível, em virtude dessas marcas de leituras, às quais o comentário se volta. Enquanto no comentário se busca o “teor coisal”, os “dados do real” (*Realien*), aquilo que na obra é seu conteúdo histórico e estranho ao presente, na crítica se busca “o teor de verdade”, aquilo que na obra é seu conteúdo anistórico e que lhe confere atualidade, i.e., a verdade que não se restringe ao momento histórico da obra, mas que se apresenta a cada presente no instante da interpretação. Contudo, não significa que haja uma verdade “intemporal” acessível pela crítica; segundo Gagnebin, “a prática do comentário sublinha, pelo contrário, que, se há verdade, ela só pode ser encontrada na sua ligação íntima com o histórico e o passageiro, com o que hoje só nos fala na sua distância e na sua estranheza.”<sup>196</sup> O percurso da crítica deve passar pelo comentário, pela

<sup>195</sup> GATTI, Luciano. *Constelações*. Crítica e Verdade em Benjamin e Adorno. São Paulo: Loyola, 2009, p.55.

<sup>196</sup> GAGNEBIN, J. M. “A propósito do conceito de crítica em Walter Benjamin”, in: *Discurso*, n.13. São Paulo: FFLCH-USP, 1980, p.220.

análise da literatura secundária que transmitiu certa obra, pois tanto a crítica quanto o comentário são instâncias fundamentais para a interpretação. E Benjamin realiza este trajeto ao lançar mão de cartas e escritos biográficos de Goethe, e ao matizar suas análises com as de outros comentadores, a fim de chegar ao cerne da verdade do romance.

Ao dobrar a interpretação que Benjamin faz de Goethe sobre si mesmo, ou seja, ao fazer incidir sobre o ensaio o princípio que ele propõe, procura-se, através do comentário e da crítica, o “teor coisal” e o “teor de verdade” que há na obra. Assim, a interpretação deste ensaio, na relação entre a crítica (análise do texto mesmo) e o comentário (do próprio Benjamin em cartas e da literatura secundária) pretende revelar aquilo que é a verdade da obra e sua historicidade, ou melhor, a verdade histórica que a atualiza no instante presente.

Portanto, se o ensaio sobre *As afinidades eletivas* propõe e cumpre um novo modelo de crítica, a história deste conceito, suas constantes formulações e reformulações, resguardando o princípio de desdobramento da reflexão a partir da obra, seja no interior de um sistema filosófico ou em sua negação, demonstra que a tarefa da crítica é a “tarefa infinita” a que se propôs Benjamin levar adiante, como proposta propulsora de seu pensamento, quer seja crítica filosófica ou literária.

Diz-se que Goethe é um limiar no pensamento de Benjamin. Limiar é lugar de passagem, transição, intervalo e decisão. A partir da formulação do conceito de crítica no escopo da obra goetheana, Benjamin volta-se então à necessidade de uma nova crítica em função da emergência de outro objeto de pensamento, como *lócus* reflexivo no qual a crítica deverá ser refeita: a cidade como medium-de-reflexão.

## 1.6 À entrada da cidade: crítica como justa distância

*Pensar é mais interessante que saber, mas não que observar.*

Goethe<sup>197</sup>

O conceito de crítica que Benjamin intermitentemente reconstrói a cada obra, resguarda certos princípios fundamentais, descobertos desde sua leitura de Kant, sua tese sobre os românticos e seu ensaio sobre Goethe. Primeiramente, compreende a crítica em sentido kantiano, como investigação dos limites e condições de possibilidade de todo conhecimento; depois, em sentido fichteano, como estabelecimento dos limites da própria crítica, i.e., a crítica da crítica; e em sentido romântico, como potenciação e dissolução dos limites da obra. Ademais, reconhece na crítica a “tarefa infinita” que buscava desde o início, encontra nos românticos o desdobramento desta ideia e sua concepção mais contundente, e nas *Afinidades eletivas* abre caminho para a formulação de seu próprio conceito. Não obstante, o *leitmotiv* que atravessa todas as definições talvez seja essencialmente este: *uma crítica imanente*. Pois seja a crítica da razão pura pela própria razão, seja a crítica de arte pelo próprio objeto artístico, seja a crítica a exposição da verdade na obra, permanece o modelo reflexivo de que a obra contém a possibilidade da própria crítica. Simultaneamente, as variações de sentido são acompanhadas pelo rearranjo de conceitos correlatos, ou seja, o conceito de crítica defini-se historicamente em relação às variáveis “reflexão” e “sistema”. Ao retomar o trajeto neste momento, pretende-se destacar sumariamente quais características desses conceitos mantêm-se como sustentação teórica.

Primeiramente, em Kant, a reflexão consiste em uma dobradura do sujeito, um retorno sobre si, à medida que este, ao dirigir-se aos objetos a fim de procurar leis de conexão entre

---

<sup>197</sup> GOETHE. *Máximas e Reflexões*, p.38 [242]. [Tradução ligeiramente modificada]

fenômenos, descobre, através do juízo reflexionante, que o princípio articulador é meramente subjetivo. Em seguida, Fichte considera esta dobra reflexiva uma duplicação interna do Eu que se põe e opõe um não-Eu, e assim se limita e se compõe – *reflexão é composição*; e como princípio do pensamento, o pensar do pensar, o objeto do pensar é abstraído e torna-se o próprio pensar – *reflexão é abstração*. Para os românticos, porém, este princípio especulativo, a reflexão da reflexão, torna-se um processo ilimitado, de dobrar e desdobrar, de reflexão infinita, elevação e potenciação, em que não se distinguem mais sujeito e objeto; neste sentido, o refletir transforma, transfigura – *reflexão é refração*. Próximo a isto, mas em outro sentido, Goethe afirma a refração como distância entre o individual e o Ideal, entre a obra singular e o arquétipo (*Urbild*). Em todo caso, o conceito de reflexão pressupõe uma distância entre os pares reflexivos.

Ao passo que essas definições de reflexão caminham concomitantes ao conceito de crítica, o sistema, por seu turno, é paulatinamente afastado do desenvolvimento temático ao ponto de tornar-se insustentável. Se Kant pensou a unidade do sistema estruturada finalisticamente e se Fichte a compreendeu como unidade fundamental, se os românticos buscaram um sistema de fragmentos e se Goethe não cogitou algum, Benjamin chega enfim, em seu ensaio sobre este último, ao *desmantelamento do sistema por sua hipertrofia*. Subsequentemente, em *Origem do drama barroco alemão*, os sistemas filosóficos aparecem como frágeis estruturas, construções esboroadas, ruínas, mas que, apesar disso, diz Benjamin, “esses sistemas mantêm a sua validade enquanto esboços de uma descrição do mundo.”<sup>198</sup> A partir de então, não cabe mais ao filósofo qualquer pretensão sistemática ou totalizadora, mas apenas encontrar em fenômenos singulares totalidades parciais. É, portanto, à recusa do sistema que a crítica, ao realizar-se *na própria coisa*, *in media res*, necessita recriar-se a cada vez, surgir e findar na coisa, pois não poderia, diante de objetos distintos, exercer-se

---

<sup>198</sup> BENJAMIN. GS I-1, p.212; ODT, p.20.

indiscriminadamente. Em outras palavras, o próprio objeto exige um reposicionamento do sujeito para que seja apreendido: trata-se de uma *fidelidade ao objeto*, i.e., de uma exigência objetiva de reformulação do conceito de crítica.

Assim que, em fins da década de vinte, Benjamin se volta a uma realidade que põe em questão a possibilidade mesma da crítica, qual seja: a cidade como lugar de reposicionamento teórico. Com a publicação de *Rua de mão única* (1928), a cidade passa a figurar como o texto a ser lido pelo crítico, quem diz: “a cidade tornou-se em minhas mãos um livro”<sup>199</sup>. Diante deste texto, o filósofo vê-se lançado mais uma vez à tarefa de redefinir a crítica, de investigar seus limites e condições de possibilidade. No fragmento “Estas áreas são para alugar”, Benjamin fala do declínio da crítica em um mundo onde não é possível ter um distanciamento adequado das coisas.

Insensatos os que lamentam o declínio da crítica. Pois sua hora há muito tempo passou. *Crítica é uma questão de justa distância*. Ela está em casa em um mundo em que perspectivas e prospectos vêm ao caso e ainda é possível adotar um ponto de vista. As coisas nesse meio tempo caíram de maneira demasiado abrasante sobre o corpo da sociedade humana. A “imparcialidade”, o “olhar livre” são mentiras, quando não são a expressão totalmente ingênua de chã incompetência. Hoje o mais essencial, o olhar mercantil no coração das coisas, chama-se reclame. Ele dismantela o livre espaço de jogo da contemplação e desloca as coisas para tão perigosamente perto da nossa cara [...]. Com isso, então, a “objetividade” é finalmente despedida [...]. – O que, afinal, torna o reclame tão superior à crítica? Não aquilo que diz o letreiro luminoso vermelho – mas a poça de fogo que o espelha no asfalto.<sup>200</sup>

Ao invés de peremptoriamente afirmar o “fim da crítica”, Benjamin constata seu declínio e simultaneamente a necessidade de sua renovação. Paradoxalmente, a crítica se sustenta em sua decadência, se mantém em sua falência. Sua necessidade constante de reinvenção diz respeito à mudança dos objetos que interpelam o crítico acerca da sua posição, dado que seu lugar é uma perspectiva, um ponto de vista, e que não é possível um olhar “livre”, “objetivo”, “imparcial”. Se a crítica é uma questão de “justa distância”, o crítico deve se reposicionar a todo instante diante do mundo que se aferra ao corpo; pois, se não é possível tal

<sup>199</sup> BENJAMIN. *Rua de mão única*. Trad. Rubens R. Torres Filho. São Paulo: Brasiliense, 1987, p.56. [Doravante citado como *RMU*]

<sup>200</sup> BENJAMIN. *GS IV-1*, pp.131-2; *RMU*, pp.54-5. [Itálico acrescido. Tradução ligeiramente modificada]

“imparcialidade” ou “objetividade”, ele tem de assumir sua posição desprivilegiada, ou melhor, sem privilégios, e tomar partido, uma posição “estratégica”: “O crítico é estrategista na batalha da literatura.”<sup>201</sup> E como toda estratégia, os planos de movimento e posicionamento na disputa, neste caso, no campo da batalha literária, não são explicitados. Significa dizer que a crítica não pode ser direta, incisiva.

Na imagem que Benjamin compõe – o letreiro, a poça, o asfalto –, a relação entre crítica e propaganda não é imediata, mas mediada pela reflexão: o objeto mostra-se indiretamente – crítica é *reflexão da reflexão*. E como toda reflexão é uma refração, o objeto apresenta-se transfigurado, ou seja, o que é “lido” não é o letreiro, mas o seu reflexo refratário: uma “poça de fogo”. Pois a superfície refletora não é lisa e transparente, mas opaca e rugosa: o índice de refração equaciona transparência e opacidade da poça. Este índice é o que permite ao crítico saber a que distância as coisas se encontram, e a sua “justa distância”. Trocando em miúdos: a crítica não tem a ver com o que diz a propaganda, mas com aquilo que ela se torna na rua.<sup>202</sup> Assim, reflete-se na poça não apenas a propaganda, mas também a rua, os transeuntes, os edifícios, os cidadãos, enfim, a cidade. Portanto, a cidade como texto é o lugar da crítica, e a crítica como leitura é o desdobramento de sua reflexão; por fim, pode-se dizer: *a cidade é o medium-de-reflexão histórico*.<sup>203</sup>

Para melhor esclarecer esta definição, deve-se recordar o que foi trabalhado anteriormente na tese de Benjamin sobre os românticos, a saber: que a duplicidade de sentido da expressão “medium-de-reflexão” denota que tanto a reflexão é medium, o meio conectivo,

---

<sup>201</sup> BENJAMIN, RMU, p.32.

<sup>202</sup> “Para o crítico que percorre a cidade, esse reclame anuncia uma ausência, um lugar vago, uma posição a ser ocupada. De acordo com o texto de Benjamin, essa posição se configura na construção de uma imagem oposta – um reflexo – que possibilite uma nova maneira de ler o anúncio. Pela justaposição de anúncio e comentário, o texto de Benjamin fornece uma contraposição eficaz à propaganda, uma espécie de contra-imagem para uma nova leitura da paisagem urbana.” GATTI, Luciano. “Walter Benjamin e o Surrealismo: escrita e iluminação profana”. *Artefilosofia*, N.6. Ouro Preto: IFAC, 2009, p.80.

<sup>203</sup> Cf. BOLLE, Willi. “A metrópole como medium-de-reflexão”, in: SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). *Leituras de Walter Benjamin*. – 2ª edição. São Paulo: Annablume, 2007, pp.94-112.

quanto o medium é onde se move a reflexão.<sup>204</sup> Enquanto mediatriz, o “*medium-de-reflexão*” significa que a reflexão não é objetiva nem subjetiva, mas *medial*. E se, por um lado, a crítica é o desdobramento da reflexão no próprio objeto, por outro lado, a *crítica imanente* refere-se ao lugar do crítico, ou seja, crítica da própria posição, pois o medium-de-reflexão, pensado como termo de junção e disjunção de sujeito e objeto, articula-os e situa-os em um dado momento, no tempo e no espaço, i.e., historicamente. A imanência da crítica significa, portanto, que o medium-de-reflexão é histórico, e enquanto absoluto (em sentido romântico), um *absoluto histórico*, tal qual pronunciara Benjamin em sua tese: “não se deve de modo algum negar que, em outros contextos, seria completamente concebível assinalar aquele absoluto, desde que se preserve apenas o seu caráter de medium-de-reflexão, numa das demais determinações – por exemplo, não na arte, mas eventualmente na história.”<sup>205</sup>

Nos termos da teoria do conhecimento primeiro romântica, o medium-de-reflexão indica a mediação entre conhecimento e autoconhecimento: todo conhecimento é autoconhecimento. Este princípio, como se pôde notar, também é válido para o perceber e o agir: toda percepção é um perceber-se percebendo, todo gesto um agir simultâneo de sujeito e objeto. Por conseguinte, ao atualizar este princípio no contexto urbano e compreender a cidade como medium-de-reflexão histórico, quer-se dizer que *na cidade* refletem-se o conhecimento, a percepção e os gestos de seus habitantes. Em outras palavras, a cidade como medium-de-reflexão é a conexão, a junção, o arranjo das formas de conhecer, perceber e agir de seus habitantes; *vis-à-vis* as formas de habitar a cidade refletem-se em sua configuração.

Antes, porém, de entrar definitivamente na cidade, para-se um instante à sua porta. *Rua de mão única* é esta porta. Marca um ponto de inflexão, mudança de direção no

<sup>204</sup> Cf. BENJAMIN. CCA, p.43, n.61.

<sup>205</sup> BENJAMIN. CCA, p.50. Sobre a compreensão do absoluto como histórico, cf. BENJAMIN, Andrew. “Benjamin’s modernity”, in: FERRIS, David S. *The Cambridge Companion to Walter Benjamin*, p.102 et. seq.

pensamento de Benjamin. Limiar, lugar ambíguo, bifurcação.<sup>206</sup> Não há sentido único em *Rua de mão única*: este é o paradoxo, a ambiguidade que o livro, com seu título, anuncia. Este limiar é porta. E esta imagem deve ser entendida no sentido filosófico que Georg Simmel lho atribuiu:

A porta representa de maneira decisiva como o separar e o ligar são apenas dois aspectos de um mesmo e único ato. O homem que primeiro erigiu uma porta ampliou, como o primeiro que construiu uma estrada, o poder especificamente humano ante a natureza, recortando da continuidade e infinitude do espaço uma parte e *conformando-a* numa determinada unidade segundo *um* sentido.<sup>207</sup>

Já à porta da cidade, para-se um instante, dá-se um passo atrás, para perguntar sobre sua “origem” – é disto que se vai cuidar agora. Este passo atrás visa a compreender a elaboração deste conceito em *Origem do drama barroco alemão* (escrito em 1925 e publicado no mesmo ano que *Rua de mão única*, 1928). Mas antes de dar este passo, deve-se aprender com Adorno a “como fechar uma porta de forma suave, cuidadosa, e completa.”<sup>208</sup>

---

<sup>206</sup> “O limiar [*Schwelle*] enquanto soleira (*Türschwelle*) pode tanto designar uma passagem quanto uma fronteira ou um obstáculo”, diz Roger Behrens, e complementa: “Uma soleira pode ser transposta por ambos os lados, mas mesmo assim, a soleira tem algo de uma rua de mão única: uma vez transposta, parece que *não há mais retorno*. (Nesse sentido, a *Rua de mão única*, de Benjamin, é uma soleira.)”. BEHRENS, Roger. “Seres limiares, tempos limiares, espaços limiares”, in: OTTE, G. et. al. *Limiares e passagens em Walter Benjamin*, p.102.

<sup>207</sup> SIMMEL, Georg. “Brücke und Tür”, in: *Der Tag*, 15 de setembro de 1909. *apud*. ARGAN, G. *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1995, p.1

<sup>208</sup> ADORNO, Theodor W. *Minima Moralia*. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1991, p.30 [19. “Não bater à porta”]

## 2. AS PASSAGENS COMO ORIGEM DA CIDADE

*O escrito é como uma cidade para a qual as palavras  
são milhares de portões.*

Benjamin<sup>209</sup>

### 2.1 Lugares de passagens: transposições e traduções de Benjamin

Ao passar de um contexto a outro, de uma abordagem dos conceitos de crítica, reflexão e sistema, de suas correlações e redefinições, a outro problema, a saber, à abordagem do conceito de “origem”, porém mantendo-se fiel ao princípio interpretativo da *crítica imanente*, é preciso realizar um reposicionamento teórico em virtude das categorias a serem pesquisadas. Assim, localiza-se Benjamin em um campo de tensionamento teórico reordenado, para o qual convergem ou do qual se ramificam três tendências de pensamento: por um lado, ainda resguarda certos aspectos da teologia judaica, mais especificamente, da teoria da linguagem de seus primeiros escritos; por outro, reinterpreta a tradição filosófica, de Platão a Hegel, com a pretensão de repensar a tarefa da filosofia; por fim, transpassa o limiar de Goethe<sup>210</sup> ao deslocar certas categorias naturais para a história.

A este reposicionamento correspondem três modelos com que Benjamin dialoga constantemente em seu “Prólogo Epistemo-crítico” de *Origem do drama barroco alemão* (1928). Estes três modelos subjacentes ao “Prólogo” são a teologia judaica, a doutrina platônica das Ideias e a teoria do *Urphänomen* de Goethe.<sup>211</sup> A fim de compor esta chave de leitura, que toma como fio-condutor a formação dos princípios epistemológicos do “Prólogo”, procurar-se-á: num primeiro momento, discutir a teoria benjaminiana da linguagem e da

<sup>209</sup> BENJAMIN. GS VII, p.877. [„Geschriebenes ist wie eine Stadt, zu der die Worte tausend Tore sind.“]

<sup>210</sup> Cf. a seção 1.5 No limiar de Goethe: crítica como exposição da verdade.

<sup>211</sup> Cf. GAGNEBIN. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2009, pp.13-4.

tradução, fortemente marcada pela teologia; num segundo momento, compreender a doutrina platônica das Ideias tal como apropriada por Benjamin; e num terceiro momento, expor a “transposição” ou “tradução” do conceito de “fenômeno originário” ou “protofenômeno” (*Urphänomen*) de Goethe para a categoria de “origem” (*Ursprung*) de Benjamin.

A abordagem do primeiro momento parte da relação entre o “Prólogo” e o ensaio “Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem” (1916), indicada por Benjamin em uma carta a Scholem de 19 de fevereiro de 1925, onde diz que aquele pode ser lido como uma nova versão do ensaio, uma reformulação no âmbito de exposição da doutrina das Ideias.<sup>212</sup> Para compreender em que medida esta relação é uma retomada explícita e uma revisão dos princípios elaborados no ensaio sobre a linguagem, há que se retornar a este e interpretá-lo segundo o novo contexto de abordagem, tendo em vista o “Prólogo”, a fim esclarecer tanto a ligação patente entre ambos quanto a concepção de fundo ou os pressupostos latentes que sustentam e atravessam o livro sobre o drama barroco, ou seja, o que é mantido e o que é modificado nesta transposição.

Deve-se ressaltar, de início, que a linguagem não consiste meramente em um *tema* recorrente no pensamento de Benjamin, muito menos em uma temática de juventude, mas é uma questão *fundamental* em sua filosofia, de modo que a tematização da linguagem adere à sua forma de exposição; em outras palavras, pensar a linguagem é indissociável do exercício, da tentativa, da tarefa de expor a linguagem em seu próprio movimento; e isto implica, de antemão, para o intérprete do texto benjaminiano, na análise tanto da atividade conceitual quanto da sua forma de exposição. Deve-se também sublinhar, de saída, que tal tarefa não é plenamente realizável, mas tem de se refazer constantemente, o que significa que o esforço de expor a essência da linguagem, ao mesmo tempo que impossível, paradoxalmente, só é possível nesta tentativa sempre falha, uma vez que lançada sobre um fundamento insondável,

---

<sup>212</sup> BENJAMIN. *Briefe*, p.372.

um abismo. Há de se observar que a distância entre o fundamento da linguagem e a sua expressão, entre a linguagem originária e a ordinária – a mesma distância que se impõe entre as diversas línguas e que possibilita/exige a tradução –, funda tanto a tarefa do filósofo, de pensar sobre este abismo, quanto a tarefa do tradutor, de manter-se sobre esta distância.

## 2.2 A origem da linguagem: silêncio, nomeação, primeira tradução

*O som é um espelho  
Da origem da palavra, nela inscrito*

Goethe<sup>213</sup>

Antes de entrar diretamente no texto, cabe uma importante observação a respeito da tradução do título original “Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen”<sup>214</sup>. A palavra alemã “Sprache” significa tanto linguagem quanto língua, distinção esta encontrada, pelo menos, no português, no espanhol (lenguaje, lengua) e no francês (langage, langue). Por um lado, esta diferença impele o tradutor ou a uma escolha entre as duas alternativas, ou a manter a ambiguidade da palavra ao se referir a ambas conjuntamente.<sup>215</sup> Por outro lado, a desambiguação do original alemão permite compreender a língua não como um conjunto de regras gramaticais ou normas linguísticas (concepção que Benjamin explicitamente recusa), nem como uma língua específica de um conjunto de falantes, mas como toda forma de comunicação de qualquer conteúdo.

<sup>213</sup> GOETHE, *apud*. CAMPOS, Haroldo de. “Post Scriptum / Transluciferação Mefistofáustica”, in: *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*. São Paulo: Perspectiva, 2008, p.182.

<sup>214</sup> BENJAMIN. GS II-1, pp.140-157.

<sup>215</sup> Utiliza-se aqui as duas possibilidades, seja a de traduzir ora por um, ora por outro, seja a de manter a ambiguidade, caso necessário, lançando mão das duas palavras. Derrida adverte que “*Sprache* não se traduz sem perda por uma ou por outra palavra”. DERRIDA, Jacques. *Torres de Babel*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002, p.30.

Portanto, como o próprio título indica, “Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem” parte de uma compreensão ampla da linguagem, não restrita ao homem e seus usos linguísticos, mas de uma linguagem que diz respeito a tudo, que permeia todas as coisas. Esta concepção, segundo Benjamin, pode ser afirmada negativamente, ou seja, pela impossibilidade de se pensar a “total ausência da linguagem”<sup>216</sup>, e positivamente, uma vez que o próprio pensamento, para que se exerça, exige que tudo esteja na linguagem; em suma, o pensamento só é possível *na* linguagem. Dizer que a linguagem se estende a tudo significa que não há nada fora da linguagem, mesmo além ou aquém da humana, que é apenas um caso específico, de uso de palavras, sons, gestos e imagens. Tudo, seja na natureza animada seja na inanimada, seja no mundo orgânico ou inorgânico, tudo participa da linguagem.

Esta ideia pode, inicialmente, causar espanto. Mas parte de uma interpretação da linguagem desantropomorfizada, que nega o arbítrio e a arbitrariedade da língua como invenção humana. A língua/linguagem é, antes, compreendida como um dom (*Gabe*)<sup>217</sup>, uma dádiva, uma vez que sua origem é inapreensível, apenas pensável. A questão da origem da linguagem ou da linguagem originária é o mote principal do ensaio de 1916, em que Benjamin expõe e exerce sua concepção de forma explícita, o que, todavia, não significa que o faça de maneira clara, mas que se pretende clarividente – daí o linguajar metafísico, o tom especulativo e teológico que permeia, ou melhor, baseia o ensaio –, pois que o esforço de esclarecer a origem da linguagem – origem anistórica, pode-se dizer: *mítica* – recobre-se de obscuridade. Esta especulação acerca da origem articula-se também à pergunta pela sua essência, i.e., seu modo de ser e se manifestar, sua expressão, de modo que ambas sustentam a tese metafísico-teológica da linguagem: metafísica, como pergunta pela essência, e teológica, como explicação positiva da origem. Se Benjamin recorre à teologia, não é devido a uma

---

<sup>216</sup> BENJAMIN. “Sobre a linguagem”, p.178.

<sup>217</sup> BENJAMIN. GS II-1, p.148; “Sobre a linguagem”, p.186.

deficiência, fragilidade ou limitação de *seu* pensamento, mas, ao contrário, ele o faz como um recurso teórico que visa a demonstrar a deficiência, fragilidade ou limitação de toda tentativa de o pensamento expor discursiva e definitivamente a essência da linguagem;<sup>218</sup> um esforço, contudo, necessário, que esbarra e, assim, alcança o limite da linguagem, dentro do qual se exerce o pensamento e fora do qual nada pode ser dito. Pois o que está fora, o silêncio, o mutismo, seja da natureza seja do inexprimível, do inapreensível e incompreensível, uma vez que além da linguagem, só pode ser expresso, apreendido e compreendido negativamente. Por conseguinte, é dada ao intérprete a tarefa, mesmo que impossível, não plenamente exequível, de esclarecer este hermetismo, ou seja, de dizer a impossibilidade de alcançar a essência da linguagem.

O ensaio, embora parta de uma compreensão ampla, inicia com uma consideração de linguagens específicas, como a linguagem da música e da plástica, da justiça e da técnica.<sup>219</sup> As diversas espécies de linguagens ou campos linguísticos específicos, entretanto, não se identificam imediatamente com as proposições, as sentenças e os enunciados – em suma, o discurso – destas linguagens próprias. No caso exemplar da música, a linguagem é puro som, expressão acústica: e se o som é o conteúdo da música, sua forma é dada pela sucessão (melodia) ou concomitância (harmonia) de sons no tempo (ritmo). Diferentemente da plástica e da pintura, que são apreendidas visualmente, a música é a única linguagem puramente sonora, não-visual. Todavia, a música, como pura sonoridade, não se confunde com a linguagem dos músicos, com a interpretação de uma peça musical – uma sonata, por exemplo –, pois esta é uma forma definida e inserida em um léxico musicológico como expressão de um determinado conteúdo; cada peça musical, portanto, seria um modo de expressão singular dentro da linguagem musical. Esta distinção inicial proposta por Benjamin, entre a

---

<sup>218</sup> Segundo Gagnebin, “o recurso teórico à teologia (que não é sinônimo de invocação à religião) não significa necessariamente a afirmação de um fundamento absoluto que seria a garantia de um sentido transcendente e definitivo.” GAGNEBIN. *História e Narração*, p.22.

<sup>219</sup> BENJAMIN. GS II-1, p.140; “Sobre a linguagem”, p.177.

diversidade de linguagens e sua disjunção nos *corpora* linguísticos, tem em vista a relação entre forma e conteúdo da linguagem. No contexto das linguagens específicas, “linguagem significa o princípio orientado para a comunicação de conteúdos espirituais”, e inversamente, “toda e qualquer comunicação de conteúdos espirituais é linguagem, sendo a comunicação através da palavra apenas um caso particular, subjacente a conteúdos humanos ou que nele se baseiam”<sup>220</sup>. O “conteúdo espiritual” ou simplesmente o “conteúdo comunicado” na linguagem não é definido, ou melhor, só se define na comunicação; assim, *o que é comunicado* é o “conteúdo” (*Inhalt*), e *em que se comunica* é a linguagem (*Sprache*). Em outros termos, a comunicação é a “expressão” do conteúdo na linguagem, e o que se expressa na linguagem é o conteúdo comunicado; ou ainda: a linguagem é o conteúdo-em-expressão. Com isso, a diferença entre conteúdo e forma refere-se a uma distinção entre o que Benjamin chama de “essência espiritual” e “essência linguística”, de modo que ambos são compreendidos como essencialidades: o que *se comunica* na linguagem é uma “essência espiritual”.<sup>221</sup>

Destarte, a essência da linguagem é dada na relação entre forma e conteúdo, na unidade entre essência espiritual e linguística, cuja separação constitui o fundamento da linguagem. Não obstante, deve-se ressaltar que este conteúdo, ainda que distinto da forma, se comunica *na* linguagem, e não *através* dela, e assim se copertencem, ou seja, a linguagem é a sua expressão imediata. A distinção primordial, *fundamental*, entre as essências espiritual e linguística, ou seja, entre um ente e seu modo de comunicar-se, assenta em um abismo cuja

<sup>220</sup> BENJAMIN. GS II-1, p.140; “Sobre a linguagem”, p.177. [Tradução ligeiramente modificada]

<sup>221</sup> Apesar da recorrente linguagem metafísica, não se deve compreender tais termos em sentido tradicional, assim como a especulação teológica não se confunde com o discurso religioso. Antes, compreende-se por tal essência ou ser espiritual (*geistige Wesen*) todo ser em geral, que participa da linguagem. Assim entendida, a essência espiritual designa a propriedade ou particularidade de um ser, e a essência linguística sua comunicabilidade. De acordo com a leitura de Elizabeth Collingwood-Selby sobre este ensaio, “a menção constante do ‘ser espiritual’ que em Benjamin parece remontar ao uso comum de ‘ser’, dista muito de um capricho literário; funciona bem mais como um radical distanciamento das conotações que comumente outorgou-se a esta palavra. Todo ser é em Benjamin ‘ser espiritual’, e para dizê-lo brevemente, a ‘espiritualidade’, em última instância, seu ser como ser fissurado. A diferença levantada se torna, com isso, abismal. O ser das coisas é incontenível.” COLLINGWOOD-SELBY, Elizabeth. *Walter Benjamin: La lengua del exilio*. Santiago; Lom: Arcis, 1997, pp.84-5.

solução paradoxal é manter-se sobre este abismo, pois tal disjunção é ao mesmo tempo o fundamento da identidade entre ambos, quer dizer, a coincidência entre *o que* é comunicado e *como* se comunica; esta identidade, considerada como hipótese, como algo indemonstrável, constitui, segundo Benjamin, “o enorme abismo em que toda a teoria linguística corre o risco de cair<sup>222</sup>, e a sua tarefa consiste em manter-se a pairar sobre esse mesmo abismo.”<sup>223</sup> Esta identidade, hipotética mas necessária, entre forma e conteúdo da comunicação, institui uma solução paradoxal: um paradoxo que se instala na linguagem ao início da consideração sobre a possibilidade da identidade entre a essência espiritual e a linguística, entre o ser que se comunica e a sua linguagem, na medida em que, apesar de distintos, só existem em seu copertencimento, pois algo só se comunica na linguagem, ou seja, na comunicabilidade de sua essência. “A essência espiritual é idêntica à linguística só *na medida em que é comunicável* [mitteilbar]. O comunicável numa essência espiritual é a sua essência linguística.”<sup>224</sup> Benjamin afirma ainda que na comunicação da essência espiritual, o que se transmite em primeira instância é a própria essência linguística, entendida como comunicabilidade de sua essência, portanto, toda comunicação é comunicabilidade da essência espiritual na linguística.

Em outras palavras, “*a essência linguística das coisas é a sua linguagem*.”<sup>225</sup> O que poderia soar como mera tautologia, Benjamin interdita com uma metafrase: “Esta frase é intautológica porque significa: aquilo que numa essência espiritual é comunicável *é* a sua linguagem. Tudo assenta neste ‘é’ (igual a ‘é imediato’).”<sup>226</sup> O que isto significa: “é imediato”? Um verbo de ligação, que vincula dois termos, o faz sem mediação, diretamente:

<sup>222</sup> “Ou será antes a tentativa de colocar a hipótese no princípio, que constitui o abismo de todo filosofar?”, acrescenta Benjamin em nota (por sinal, a única do texto), como em um movimento do pensamento que se interroga de fora, em sua suspensão, sobre a própria interrogação, ou como uma hipótese hiperbólica, uma insistência na distância, um olhar sobre o abismo.

<sup>223</sup> BENJAMIN. GS II-1, p.141; “Sobre a linguagem”, p.178.

<sup>224</sup> BENJAMIN. GS II-1, p.142; “Sobre a linguagem”, p.179. [Todos os grifos são do autor, salvo indicação]

<sup>225</sup> BENJAMIN. GS II-1, p.142; “Sobre a linguagem”, p.179.

<sup>226</sup> BENJAMIN. GS II-1, p.142, “Sobre a linguagem”, p.179. É interessante notar que o comunicável [mitteilbar] é imediato [unmittelbar], estabelecendo uma compreensão da comunicação que não é meio, mas expressão. O verbo *mitteilen* também pode ser traduzido, de modo mais literal, por “compartilhar”.

“mediação por imediatez”<sup>227</sup>, nos termos da tese sobre os românticos. Ou seja, a imediatidade entre uma essência e sua linguagem não é tautologia, repetição do mesmo. Partindo da identidade entre as essências (espiritual e linguística), Benjamin afirma, afinal, que o que se comunica na linguagem é a comunicabilidade ou a própria língua: “*Todas as linguagens se comunicam a si mesmas.*”<sup>228</sup> Portanto, a imediatidade do comunicado com sua comunicação constitui a essência da linguagem na medida em que toda linguagem comunica a si mesma, ou seja, nada outro, externo a ela. Este imediatismo é ao mesmo tempo o meio conectivo entre o ser espiritual e sua expressão linguística, e a comunicação de seu conteúdo é sua própria linguagem, ou a linguagem é a comunicabilidade de seu ser. Nas palavras de Benjamin: “cada linguagem se transmite *em si mesma*, sendo, no sentido mais puro, o ‘medium’ da comunicação.”<sup>229</sup> Assim, esta concepção distingue a linguagem como meio instrumental (*Mittel*) da comunicação (*Mitteilung*) e a linguagem como meio, mediação (*Medium*). Significa que a linguagem não é o meio *através* do qual se comunica alguma coisa, mas *no* qual se comunica qualquer coisa, e que sua mediação é uma imediatez. Benjamin denomina a este imediatismo de “mágico” por designar uma identidade fundada em uma não-identidade, uma mediação que é imediata, i.e., um *medium* que sustém toda mediação e que não é mediado por nada. Esta “magia” da linguagem também diz respeito à sua infinidade, infinitude, uma vez que nada externo pode definir, delimitar a linguagem, que se define, se delimita por si mesma, *em si mesma*; daí que, afirma Benjamin, “a cada linguagem seja inerente a sua incomensurabilidade e exclusiva infinidade. É a sua essência linguística e não os seus conteúdos verbais que demarcam os seus limites.”<sup>230</sup> Estes limites internos da linguagem permitem assim distinguir entre uma essência linguística e outra, entre a linguagem das coisas e a linguagem dos homens.

---

<sup>227</sup> BENJAMIN. CCA, p.34.

<sup>228</sup> BENJAMIN. GS II-1, p.142; “Sobre a linguagem”, p.179.

<sup>229</sup> BENJAMIN. GS II-1, p.142; “Sobre a linguagem”, p.180.

<sup>230</sup> BENJAMIN. GS II-1, p.143; “Sobre a linguagem”, p.180.

Antes, porém, desta distinção, a compreensão da linguagem em geral, que abarca todas as coisas e os homens, abre outra interpretação desse texto em relação à tese de doutorado de Benjamin sobre os românticos, de 1919, três anos depois. Essa leitura paralela possibilita rever o percurso de Benjamin em direção ao primeiro Romantismo, ou ao chamado “Idealismo Mágico”, não por desvios, passando por Kant, Fichte e as hesitações em torno da definição do tema, mas movido por um interesse próprio. Pode-se observar que as duas características da “linguagem mágica” – imediatez e infinitude – reaparecem na tese referentemente ao *medium-de-reflexão* (termo cunhado por Benjamin), de modo que se pode, por um lado, reler o ensaio de 1916 a partir de outras categorias e, por outro, ampliar a tese do âmbito da reflexão e do pensamento para a linguagem.<sup>231</sup> Assim, o *medium-de-reflexão*, que igualmente abarca o pensamento, a percepção e a ação, em última instância, é o *medium-da-linguagem*<sup>232</sup>, que não pertence a um sujeito (o homem), nem a um objeto (uma coisa), mas que constitui a linguagem em geral, a comunicabilidade de tudo – das coisas entre si, delas com os homens e dos homens entre si –, pois, como afirma Benjamin, tudo repousa neste *medium*<sup>233</sup> – metafísico (no ensaio de 1916), absoluto (na tese de 1919), e histórico (no livro sobre o barroco, completado em 1925, mas já esboçado em 1916).<sup>234</sup> Do cruzamento do ensaio com a tese, pode-se encontrar também pontos de fuga que conduzem a novas

<sup>231</sup> Esta crítica à reflexão romântica é pontual em *Origem do drama barroco alemão*. Cf. ODT, p.29.

<sup>232</sup> De acordo com Márcio Seligmann-Silva, “a linguagem é o meio privilegiado da reflexão, ela é o *Reflexionsmedium* mesmo.” SELIGMANN-SILVA. “*Doube bind*: Walter Benjamin, a tradução como modelo de criação absoluta e como crítica”, in: *Leituras de Walter Benjamin* – 2ª ed. São Paulo: FAPESP: Annablume, 2007, p.34. E em referência ao texto “Sobre o programa da filosofia vindoura” de 1917, no qual Benjamin propõe uma reformulação da teoria do conhecimento a partir da reflexão de sua essência linguística, Patrícia Lavelle nota que esta proposta está pautada em “uma concepção bastante alargada da linguagem como *medium* da experiência e do pensamento e não como meio para comunicar intersubjetivamente conteúdos de pensamento determinados.” LAVELLE, Patrícia. “A árvore e o juízo. As raízes criticistas da filosofia da linguagem de W. Benjamin”, in: *Artefilosofia*. Ouro Preto: IFAC, n.6, abril.2009, p.97. Sendo este *medium* o lugar por excelência da “total neutralidade com respeito aos conceitos ‘objeto’ e ‘sujeito’”. BENJAMIN. GS II-1, p.158.

<sup>233</sup> Cf. BENJAMIN. CCA, p.59.

<sup>234</sup> Tais transferências do *medium* da linguagem para a reflexão e para a história, preservando seu caráter de “mediador imediato”, indicam, ao invés de uma mudança unívoca no pensamento de Benjamin, que estas instâncias (linguagem, reflexão e história) são interligadas, ou seja, que desde o primeiro momento, desde o considerado primeiro ensaio do jovem filósofo, a linguagem é o denominador comum do pensamento e da história. Portanto, do entrelaçamento destes três momentos, pode-se aventar dizer: a linguagem é o *medium-de-reflexão* absoluto que se manifesta historicamente.

interpretações, como sugere a perspicaz leitura de Beatrice Hanssen, em uma espécie de quiasma:

se o Absoluto habita a linguagem pura, então a linguagem pura, em troca, seria o *medium* imediato do Absoluto. A linguagem pura existe como medialidade imediata, como um movimento da linguagem que abarca diferentes centros, estágios de seres ou existências, que seriam infinitamente completados e consumados no Absoluto.<sup>235</sup>

Seguindo esta proposta, se a linguagem pura constitui o Absoluto, o *medium* por excelência, cada língua específica, ou de um ser singular, seu idioleto, seria um centro de reflexão que se desdobra infinitamente no processo crítico de tradução, pensado como reflexão infinita da linguagem sobre si mesma a partir de uma diferenciação interna. Destarte, o princípio reflexionante da linguagem instaura, simultaneamente, seu desdobramento infinito e seus limites intrínsecos.

Se, desse modo, os limites são postos internamente pela própria linguagem em sua incomensurabilidade, infinidade, este paradoxo (limite infinito ou infinito limitado) lhe é, portanto, essencial. Pois a pergunta pela essência da linguagem a duplica: a linguagem (infinita) e o discurso sobre ela (finito). Isto denota que a linguagem é essencialmente reflexiva e refratária, dividida e duplicada: uma dobra inscrita em todo dizer. Esta segunda camada (sempre sobre, acerca, em torno da linguagem) é, ainda assim, uma dobra ou desdobramento da primeira,<sup>236</sup> como uma “duplicação interna”, cuja reflexão, “dentro dos limites, ilimitada e inesgotável”<sup>237</sup> – para pensar com os românticos –, induz a um fracionamento, a uma fragmentação infinita da linguagem.

Por outro lado, se pensar-se a origem da linguagem como a unidade fundamental entre essência espiritual e linguística, entre conteúdo e forma da comunicação, entre algo e seu dizer-se, esta questão pode ser posta ainda em outros termos, a saber: trata-se de uma *unidade*

<sup>235</sup> HANSEN, Beatrice. “Language and mimesis in Walter Benjamin’s work”, in: FERRIS, David S. *The Cambridge Companion to Walter Benjamin*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004, p.57.

<sup>236</sup> De acordo com Elizabeth Collingwood-Selby, “unicamente aquilo que não coincide absolutamente consigo mesmo pode desdobrar-se.” COLLINGWOOD-SELBY. *Walter Benjamin: La lengua del exilio*, p.92.

<sup>237</sup> Cf. BENJAMIN. CCA, p.32; e SCHLEGEL. *O dialeto dos fragmentos*, p.100.

*fundamental* ou *finalística*? – tal como fora discutida no Primeiro Capítulo quanto uma sistematicidade do discurso filosófico. No contexto do ensaio de 1916, Benjamin afirmaria, sem ressalvas, uma unidade fundamental, cuja garantia é dada, em última instância, por Deus. Todavia, pode-se inverter esta hipótese teológica ou levá-la ao limite da teologia negativa, i.e., considerando-se a ausência de Deus ou a impossibilidade de dizê-lo – Deus como o nome impronunciável ou o limite-além do dizível<sup>238</sup> –, assinalar este vazio fundante como uma estrutura ausente e como um fim a ser expresso. Assim sendo, esta unidade fundamental só se revela em sua falta, na exigência de unificação (portanto, sempre posterior, *finalística*) da duplicidade do discurso sobre a linguagem, ou seja, na necessidade de uma total transparência em relação a si mesma. Afirma-se, contudo, uma *unidade fundamental finalisticamente estruturada*, cuja origem dadivosa (e duvidosa) corroboraria, senão, a pressuposição de uma produção da linguagem *ex nihilo*. – Esta interpretação certamente vai de encontro à letra benjaminiana e a toda exegese canônica do ensaio, que o toma e o torna, por sua vez, “original”, “sacralizado”. Ainda que o modelo ou arquétipo de leitura e interpretação para Benjamin seja o texto sagrado, deve-se, com minúcia e atenção, perceber nas entrelinhas a ironia de fundo: não há texto sagrado, ou, toda leitura é uma profanação. Assim, buscando uma interpretação crítica que parte do texto e extrapola seus limites internos de compreensão, arrisca-se supor esta produção originária do vazio ao invés de aceitar tacitamente sua origem divina (e divinatória, em sentido reverso) a fim de destacar que esta hipótese afirma, em negativo, por contrate, uma falta, um fundamento que é um abismo, ou seja, através da negação determinada de sua determinabilidade. O que se pretende negar determinadamente é a unidade fundamental entre linguagem e discurso, positivada pelo discurso teológico-metafísico, afirmando-se, em contrapartida, uma unidade finalística, i.e., uma unidade

---

<sup>238</sup> De acordo com Gagnebin, “a definição teológica da origem da linguagem [...] não garante nenhuma presença de um sentido último, mas, paradoxalmente, cava no interior da linguagem humana o sem-fundo do inominável: aquilo que a teologia judaica chamava, justamente, do nome proibido de Deus.” GAGNEBIN, J.M. *História e narração*, p. 25-6.

hipotética, indeterminável, apenas visada pelo discurso filosófico. Pois pensar os limites da linguagem é, indissociavelmente, pensar *nos* limites, dentro de seu domínio.<sup>239</sup>

Numa sequência de metafrases, interrupções metalinguísticas e referências internas ao próprio texto<sup>240</sup>, Benjamin recorre a uma explicação retórica ao tomar como exemplo uma lâmpada – “esta lâmpada”, diz –, cuja linguagem não é a própria lâmpada, mas “a lâmpada-linguagem, a lâmpada na comunicação, a lâmpada na expressão”<sup>241</sup> – esta “lâmpada” é apenas palavra. Porque a essência linguística do homem é constituída por palavras, mais profundamente, por nomes, o “homem está ligado à linguagem das coisas através da palavra. A palavra humana é o nome das coisas.”<sup>242</sup> O nome é o ponto de interseção da essência espiritual com a linguística, a coincidência perfeita entre o ser e o seu comunicar-se, como ser partilhado, que participa da linguagem, sua máxima expressão. Neste ponto, a essência do homem é a sua linguagem, é, em suma, o seu nome. Assim, só o homem comunica-se integralmente e diferencia-se das coisas. O homem (re)conhece a essência linguística das coisas no nome, no modo como sua essência espiritual se lhe transmite.

Recorrendo a exemplos rapsódicos, parabólicos (a lâmpada, a montanha, a raposa), Benjamin afirma que as coisas se comunicam ao homem na medida em que este as denomina e reconhece nelas o nome. Esta concepção opõe-se radicalmente a uma compreensão instrumental<sup>243</sup>, “burguesa” da linguagem, segundo a qual, nas palavras de Benjamin, “o meio

<sup>239</sup> Para recorrer a outro filósofo, estranho a essa tradição judaico-teológica, segue-se Michel Foucault em sua descrição histórica dessa compreensão da linguagem: “No seu ser bruto e histórico do século XVI, a linguagem não é um sistema arbitrário; está depositada no mundo e dele faz parte porque, ao mesmo tempo, as próprias coisas escondem e manifestam seu enigma como uma linguagem e porque as palavras se propõem aos homens como coisas a decifrar.” FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. 9. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p.47.

<sup>240</sup> Segundo Susana Kampff Lages: “Esse movimento, que é uma revolução da linguagem sobre si mesma, assume sua forma, ao mesmo tempo, mais irônica e mais literalmente ingênua, nos comentários metalinguísticos [...]. Nessas interpolações aparentemente tão insignificantes, quase que banais, instala-se a voz crítica do comentador, que, consciente da voragem produzida por uma reflexão que não se detém, e só faz multiplicar seu gesto essencialmente duplicador, dá uma piscadela para o leitor atordoado.” LAGES, Susana Kampff. *Walter Benjamin: Tradução e Melancolia*. São Paulo: EDUSP, 2007, pp.207-8.

<sup>241</sup> BENJAMIN. GS II-1, p.142; “Sobre a linguagem”, p.179. [Tradução ligeiramente modificada]

<sup>242</sup> BENJAMIN. GS II-1, p.150; “Sobre a linguagem”, p.188.

<sup>243</sup> Em uma carta de 17 de julho do mesmo ano do ensaio, Benjamin escreve a Martin Buber recusando

[*Mittel*] da comunicação [*Mitteilung*] é a palavra, o seu objeto a coisa, o seu destinatário um homem.”<sup>244</sup> Ao contrário, a linguagem não pode ser meio para um fim, um instrumento de que se dispõe, uma função dentre outras; igualmente a palavra, como elemento linguístico, não pode ser tomada como meio da comunicação, um suporte ou veículo de um conteúdo; nem este conteúdo pode ser identificado com o objeto designado, como algo distinto da palavra e subsistente por si, fora da comunicação e da linguagem; tampouco a linguagem é a transmissão de conteúdos, troca de informações entre homens, como se se trocasse objetos por palavras e palavras por palavras.<sup>245</sup> “*Não há um conteúdo da linguagem; enquanto comunicação a linguagem comunica uma essência espiritual, isto é, simplesmente uma comunicabilidade.*”<sup>246</sup> Não há meio ou fim, sujeito ou objeto na linguagem; antes, na linguagem, como fundamento, *medium* articulador, dissolvem-se estas dicotomias, ou melhor, são indistinguíveis e insustentáveis isoladamente. Portanto, ao denominar as coisas, o homem não o faz arbitrariamente, mas *reconhece* nelas o nome, a identidade entre suas essências espiritual e linguística, a comunicação de seu ser, em suma, a perfeição de sua comunicabilidade: “o nome que o homem dá à coisa assenta no modo como ela se lhe transmite”<sup>247</sup>, se comunica (*sich mitteilt*). Pode-se dizer que as coisas se comunicam ao homem porque tudo participa da linguagem, i.e., tanto as coisas quanto os homens participam e compartilham de uma comunidade linguística.

Ainda que o fundamento desta hipótese seja impossível de demonstrar, ainda que insustentável por si mesma, apenas cogitável em termos teológicos, tal axioma, todavia, sustenta a dupla suspeita: ou a comunicação entre os seres é impossível, e assim se questiona a possibilidade mesma da linguagem, ou só é possível por um salto mágico primordial; ou as

---

expressamente contribuir com um artigo sobre a linguagem para uma revista sionista, explicando que uma teoria da linguagem não poderia ser apropriada para fins políticos, ou seja, tomada como instrumento para um fim, seja qual for. Cf. BENJAMIN. *Briefe*, p.125.

<sup>244</sup> BENJAMIN. GS II-1, p.144; “Sobre a linguagem”, p.181.

<sup>245</sup> Segundo uma concepção burguesa da linguagem, a palavra seria mero valor de troca.

<sup>246</sup> BENJAMIN. GS II-1, pp.145-6; “Sobre a linguagem”, p.183. [Tradução ligeiramente modificada]

<sup>247</sup> BENJAMIN. GS II-1, p.150; “Sobre a linguagem”, p.189.

palavras são meros signos arbitrários que dizem algo distinto deste algo, ou são a comunicação desta coisa mesma, o encontro entre a linguagem das coisas e a do homem. Esta suspeição é ambígua pois, por um lado, supõe uma comunidade linguística entre os seres, e, por outro, que a linguagem dos seres distinguem-se entre si. Ao passo que a linguagem das coisas é distinta da dos homens, que é essencialmente constituída por palavras, o nome é o plano de encontro, a convergência entre ambas. Se as coisas se comunicam ao homem e este reconhece nelas o nome, a palavra que as designa, então o nome é o princípio da linguagem, da comunicabilidade entre as coisas e o homem. Segundo Benjamin, o nome é a “linguagem pura” (*reine Sprache*), a “linguagem da língua”, a “linguagem da linguagem”, a “língua da língua” (*Sprache der Sprache*)<sup>248</sup>. A linguagem pura comunica tão somente uma comunicabilidade.

Se, deste modo, a língua pura é o nome, unicamente o homem é quem tem acesso à linguagem e pode exprimir inteiramente sua essência espiritual. Este passo que, após desantropomorfizar a linguagem, retorna ao homem, estabelece uma hierarquia entre os seres de acordo com a tangibilidade de sua essência espiritual pela linguística. O afastamento gradativo entre ambas confere a densidade e a intensidade em termos da expressividade do conteúdo espiritual no linguístico. A partir disso, a diferença entre a linguagem das coisas e a linguagem dos homens é uma diferença do *meio* de comunicação. A língua do homem é formada por palavras, ao passo que a das coisas não o é, seja qual for seu meio. Esta comunicabilidade entre os seres assenta-se no princípio da “linguagem mágica”, se por magia se entende o copertencimento ou compartilhamento entre seres na linguagem. Se todos os seres participam da linguagem, então comunicam-se entre si em uma comunidade espiritual ou material, pois a comunicação (*Mitteilung*) implica que haja uma comunidade linguística, mágica, i.e., infinita e imediata. Esta hipótese mística da linguagem, inegavelmente pressupõe

---

<sup>248</sup> BENJAMIN. GS II-1, p.144; “Sobre a linguagem”, p.182.

uma harmonia originária entre os seres na linguagem. “Aliás, a comunicação das coisas é, certamente, de um tal tipo de comunidade, que considera o mundo em geral como um todo indivisível.”<sup>249</sup> É preciso, todavia, que haja uma diferença essencial entre homem e mundo, entre a linguagem das coisas e a dos homens, uma diferenciação que inaugura a história da língua.

Ciente da necessidade de se pensar historicamente a linguagem após sua fundamentação metafísica, de compreender a a-historicidade da origem da linguagem pura em relação à historicidade da língua, Benjamin assevera que a origem da linguagem, inapreensível em si, só é concebível em uma redobragem, uma reflexão que duplica a língua, o discurso sobre a língua, numa língua da língua que não é mais pura. Na reflexão da linguagem sobre si mesma, sempre performativa, há uma refração como princípio de diferenciação inerme que possibilita seu desdobramento na diversidade das linguagens. O filósofo também não adere sem restrições à teoria linguística mística, segundo a qual a palavra é a coisa<sup>250</sup>, porque, ao não hipostasiar a harmonia pré-estabelecida entre os seres na linguagem, contrapondo a teoria linguística mística à burguesa instrumental, procura saída no paradoxo do fundamento abismal ao manter-se sobre ele como em um salto. Esta insuperável distância entre as palavras e as coisas, todavia, exige uma passagem: se, por um lado, Benjamin mantém a hipótese da comunicabilidade entre os seres, por outro, reconhece-a como mediação, transposição entre instâncias linguísticas distintas. Significa que não há transmissão sem salto ou interrupção, i.e., que há uma distância entre a essência espiritual e a linguística, que a palavra corresponde à coisa apenas linguisticamente, que a linguagem das coisas é distinta da do homem, que as coisas são expressas de maneira imediatamente mediada, por fim, que a comunicação entre os seres é uma *tradução* de linguagens. Assim, a

---

<sup>249</sup> BENJAMIN. GS II-1, p.156; “Sobre a linguagem”, p.195.

<sup>250</sup> Segundo a teoria mística, “a palavra é pura e simplesmente a essência da coisa. Isto é incorreto porque a coisa em si não tem palavra”. BENJAMIN. GS II-1, p.150; “Sobre a linguagem”, p.188.

palavra, o nome, é a tradução da linguagem das coisas na língua humana, é “a recepção do inominado [*Namenlosen*] no nome. É a tradução [*Übersetzung*] da linguagem das coisas na do homem.”<sup>251</sup> A tradução da linguagem das coisas significa, em primeira instância, *ler*<sup>252</sup>, interpretar, reconhecer o nome nelas inscrito pela palavra criadora, como rememoração do ato originário de nomeação. *Reconhecer o nome é rememorar a nomeação*. Quer dizer que as palavras não são simplesmente apostas às coisas; o seriam, certamente, no instante da criação divina que pela palavra lhes daria existência; mas não o são no instante do re-conhecimento, porquanto as palavras não são signos arbitrários, convencionais, sobrepostos às coisas e estranhos a elas, mas são sinais, sempre precários, do reconhecimento de sua criação através da palavra. Com isso, Benjamin quer lembrar e salvaguardar a dimensão criativa da língua, ao invés de considerá-la como mero signo, arbitrariedade, convenção.<sup>253</sup>

Nesta passagem ou transposição da linguagem das coisas para a humana, há uma transformação, uma realocação do aspecto coisal da essência linguística da coisa na essência linguística do homem. A tradução é a passagem permanente sobre o abismo das linguagens, a possibilidade mesma da comunicação entre os seres. Assim, a tradução não deve ser subsumida à teoria linguística, mas constituir a hipótese necessária de seu fundamento, da ligação entre as línguas. “É necessário fundamentar o conceito de tradução na camada mais profunda da teoria linguística”<sup>254</sup>, ou seja, *a priori*, não *a posteriori*, sem reduzi-la ao âmbito das línguas humanas específicas, mas compreendê-la em termos da linguagem em geral, pensada em seu fundamento. Deste modo, a relação essencial entre as diversas línguas/linguagens, ponte permanente entre elas, é garantida pela possibilidade da tradução, ou seja, não pela tradução mesma, o ato de traduzir, mas pela sua possibilidade enquanto

<sup>251</sup> BENJAMIN. GS II-1, p.150; “Sobre a linguagem”, p.189. [Tradução ligeiramente modificada]

<sup>252</sup> Sobre as teorias benjaminiana e romântica da “escrita da natureza” e da “leitura do mundo”, cf. SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Ler o livro do mundo. Walter Benjamin: Romantismo e crítica poética*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

<sup>253</sup> Mais uma vez, segue-se Foucault: “Reconduzir à origem da linguagem é reencontrar o momento primitivo em que ela era pura denominação.” FOUCAULT. *As palavras e as coisas*, p.146.

<sup>254</sup> BENJAMIN. GS II-1, p.151; “Sobre a linguagem”, p.189.

“traduzibilidade” (*Übersetzbarkeit*)<sup>255</sup>. Ao passo que a diferença linguística assenta na diversidade dos meios como as coisas se comunicam, a sua vinculação, anterior ou ulterior, seja abismo ou passagem, assenta na linguagem em geral como comunicabilidade, como traduzibilidade.

No substrato da linguagem, a teoria da tradução encontra seu fundamento: “A tradução é a transposição de uma língua/linguagem para outra através de um continuum de transformações. A tradução passa por um contínuo de transformação, e não por domínios abstratos de igualdades ou semelhanças.”<sup>256</sup> Toda tradução é uma transposição, transformação, uma passagem contínua que mantém a diferença, a não-identidade entre as linguagens. Ao contrário de abstrair o conteúdo linguístico das coisas, sua linguagem própria, e igualar, identificar, guiar-se por semelhanças, a tradução transforma a linguagem, de um lado e de outro, ou seja, na passagem entre domínios linguísticos específicos, mantém-se a especificidade e a diferença, modificando a forma da linguagem. “A tradução da linguagem das coisas na do homem não é apenas a tradução do mudo [*Stummen*] no sonoro, mas também do inominado no nome.”<sup>257</sup> Se, portanto, a linguagem das coisas é muda, inaudível, a palavra humana, enquanto oralidade, é a transformação do silêncio em sonoridade.<sup>258</sup> A tarefa da tradução consiste, portanto, na tradução da linguagem das coisas na dos homens, do silêncio no som, do sem-nome no nome: nomeação é primordialmente tradução. A tradução da linguagem muda das coisas consiste em escutar o eco do nome nelas inscrito pela criação divina: a tradução como um segundo ato de criação, profanação da linguagem originária.

<sup>255</sup> BENJAMIN. GS II-1, p.151; “Sobre a linguagem”, p.189.

<sup>256</sup> BENJAMIN. GS II-1, p.151; “Sobre a linguagem”, p.189. [Tradução ligeiramente modificada]

<sup>257</sup> BENJAMIN. GS II-1, p.151; “Sobre a linguagem”, p.189. [Tradução ligeiramente modificada]

<sup>258</sup> Na base da teoria benjaminiana da origem da linguagem encontra-se a oralidade, mais especificamente, a teoria onomatopaica, que parte de uma *semelhança* sonora entre a coisa e a palavra. Benjamin irá retomar nos anos 1930 esta teoria em “A doutrina das semelhanças”, onde afirma que a passagem da oralidade para a escrita indica uma transferência de registros sensíveis, e que a linguagem, enfim, é um arquivo de semelhanças extra-sensíveis. Cf. BENJAMIN. “A doutrina das semelhanças”, in: *Obras Escolhidas I*. São Paulo: Brasiliense, 1987, pp.110-112.

Assim, a primeira tradução, a tradução originária, que se fundamenta no substrato da linguagem pura, é a transformação do silêncio em linguagem. A segunda é a tradução da linguagem das coisas na humana. E a terceira, enfim, delimitada à linguagem humana, é a tradução entre as línguas. Quanto à segunda, pode-se pensar não apenas na tradução do silêncio no sonoro, do inominado no nome, mas também da imagem das coisas na pintura ou na escultura, do som ou ruído na música: a transformação da linguagem das coisas na do homem, a tradução das linguagens a partir de seu material a um nível mais elevado da mesma esfera linguística.<sup>259</sup>

Há tantas traduções quantas linguagens/línguas. A razão da diversidade das línguas humanas deve-se à distância entre o mutismo das coisas e a eloquência da palavra, cuja transposição não se dá sem sobressaltos. Se o ato originário de nomeação era o conhecimento ou reconhecimento efetivo das coisas em seu nome, a palavra inventada, ou mero palavreado humano, não alcança mais este cerne linguístico. A nomeação, como tradução de primeira ordem, ora perdida, deve contudo ser lembrada, ser escutada na palavra atual, a qual guarda o índice do nome; pois a recusa ou o esquecimento da origem comum das línguas é a base da teoria burguesa, que considera apenas a tradução de terceira ordem, i.e., entre as línguas históricas. A limitação própria de cada língua, ou ainda, a incompletude mesma de cada palavra, ressoa o acontecimento primordial e perdido da nomeação, i.e., o ato originário da linguagem, a tradução da linguagem muda das coisas no nome, deve ser lembrado, evocado, na terceira tradução, na relação entre as diversas línguas humanas. Esta diversidade está

---

<sup>259</sup> Cf. BENJAMIN. *GS II-1*, p.156; “Sobre a linguagem”, p.195. Pode-se seguir o seguinte comentário ou crítica de Adorno, que conduziria a desdobramentos frutíferos: “Se Benjamin achava que na pintura e na escultura a linguagem muda das coisas seria traduzida em outra mais elevada, porém semelhante a ela, então, sobre a música poder-se-ia supor que ela salva o nome como puro soar, mas ao preço de sua separação das coisas.” ADORNO, Theodor. *Minima moralia*, p.216. Poder-se-ia supor ainda uma quarta modalidade de tradução, entre campos linguísticos específicos, ou seja, entre as artes, como a tradução entre imagem e som. A transformação da poesia em música, por exemplo, seja mantendo-se no intervalo entre ambas, na canção, seja abstraindo a sonoridade da forma poética. Mas, a transformação da pintura (pura visualidade) em música (pura sonoridade), como seria possível? Seria preciso supor uma unidade originária entre essas linguagens, entre imagem, som e palavra, hipótese não descabida. Como afirma Schlegel: “O imperativo da tradução assenta-se evidentemente no postulado da unidade linguística [*Spracheinheit*]”. SCHLEGEL. *apud*. SELIGMANN-SILVA. *Ler o livro do mundo*, p.33. Esta unidade, todavia, deve ser pensada como unidade de uma diversidade, unidade-de-diferença.

igualmente pautada na distância entre a linguagem das coisas e a dos homens, abismo que se desloca da relação entre palavras e coisas para a relação entre palavras e palavras, porquanto em cada palavra ressoa o silêncio das coisas, seu mutismo, que permanece incomunicável e incompreensível, inexprimível.<sup>260</sup> Em suma, a diferença entre as línguas humanas é fruto da distância entre a linguagem das coisas e a dos homens. “Como a palavra muda na existência das coisas fica tão infinitamente abaixo da palavra denominadora no conhecimento dos homens [...], assim é dado o fundamento para a diversidade das línguas humanas.”<sup>261</sup> Entrementes, esta refração da linguagem originária em uma multiplicidade de línguas/linguagens, é um processo da própria linguagem, que descende, se desdobra, se multiplica. Benjamin descreve este momento:

o pecado original é a hora do nascimento da *palavra humana* no qual o nome já não vivia inviolado, como na linguagem do nome, do cognoscível, pode-se dizer: surge da própria magia imanente para, expressamente de fora, tornar-se mágica. A palavra deve comunicar *algo* (além de si mesma).<sup>262</sup>

A linguagem deixa de ser *medium* para tornar-se meio. Portanto, a queda, decadência ou falência da linguagem pura e sua consequente proliferação é concomitantemente um processo de afastamento das línguas humanas entre si e em relação à linguagem das coisas.<sup>263</sup> Benjamin apresenta um triplo significado para o pecado original: primeiro, com o afastamento da linguagem pura do nome, “o homem faz da língua um meio [...] um *mero signo*”<sup>264</sup>; segundo, como restituição do imediatismo, presente no nome, transformado em juízo, em uma segunda magia, ou seja, uma infinitude e imediatidade da língua de segunda ordem, como uma proliferação sem fim de signos e significados; terceiro, como “origem da abstração,

<sup>260</sup> Segundo Romero Freitas, “são os silêncios da linguagem atual, ‘o sem expressão’, que nos permitem escutar a linguagem originária, verdadeira na medida em que é idêntica à linguagem muda das coisas.” FREITAS, Romero. “Estilo e método da filosofia nos primeiros trabalhos de Walter Benjamin”, in: DUARTE, Rodrigo; *et. al.* (orgs.). *Mimesis e expressão*. Belo Horizonte: UFMG, 2000, p.386.

<sup>261</sup> BENJAMIN. GS II-1, p.152; “Sobre a linguagem”, p.191. [Tradução ligeiramente modificada]

<sup>262</sup> BENJAMIN. GS II-1, p.153; “Sobre a linguagem”, p.191. [Tradução ligeiramente modificada]

<sup>263</sup> De acordo com Patrícia Lavelle, “este mal teria suas raízes na linguagem mesma de Adão porque se funda sobre o atraso infinito entre a linguagem muda das coisas e a linguagem espiritual dos nomes”. LAVELLE, Patrícia. “A árvore e o juízo...”, p.98. Foucault identifica o início da separação entre as palavras e as coisas como um acontecimento fundamentalmente moderno. Cf. FOUCAULT. *As palavras e as coisas*, p.59 *et. seq.*

<sup>264</sup> BENJAMIN. GS II-1, p.153; “Sobre a linguagem”, p.192.

enquanto faculdade do espírito da linguagem”<sup>265</sup>, ou seja, como uma subsunção da particularidade de cada linguagem em uma linguagem supraordenada, o que conduziria a um segundo pecado, derivado, pode-se dizer, o pecado da tradução, que nivelaria as diferenças em vistas de um significado comum, semelhante, igualador.

Este afastamento da linguagem originária implica ainda outro distanciamento entre o homem e o mundo, entre as palavras e as coisas. Agora, não mais como na tradução originária, na nomeação, a atribuição arbitrária de sentido às coisas duplica seu silêncio. O segundo silêncio da natureza é a sua ausência de linguagem. Tal ausência, todavia, não significa que lhe foi subtraída a linguagem, mas que a comunicabilidade entre os seres está perdida. Desse modo, a hipótese da harmonia pré-estabelecida entre os seres na linguagem, como verdade metafísica, transforma-se, na recusa histórica ao nome, em desarmonia entre as línguas. Esta desarmonia estabelecida no cerne da comunicabilidade e da comunidade linguística fornece o índice de afastamento das palavras e das coisas.<sup>266</sup> A natureza emudece porque a palavra não mais lhe corresponde, não reconhece nela o nome. Esta perda da linguagem é marcada pelo luto, pela tristeza da natureza, como um duplo emudecimento, justamente o segundo silêncio das coisas: “Porque é muda, a natureza entristece [*trauert*]” e “a tristeza [*Traurigkeit*] da natureza fá-la emudecer.”<sup>267</sup> Ao emudecimento da natureza corresponde o ensurdecimento do homem em seu desenfreado palavreado, ainda à procura de dizer as coisas. Não que o homem não diga mais as coisas, mas seu duplo afastamento implica um supraordenamento da linguagem. As palavras tornam-se uma “supradenominação” das

<sup>265</sup> BENJAMIN. GS II-1, p.154; “Sobre a linguagem”, p.192. [Tradução ligeiramente modificada]

<sup>266</sup> Mais uma vez, segundo Foucault, “se a linguagem não mais se assemelha imediatamente às coisas que ela nomeia, não está por isso separada do mundo; continua, sob outra forma, a ser o lugar das revelações e a fazer parte do espaço onde a verdade, ao mesmo tempo, se manifesta e se enuncia. Certamente que não é mais a natureza na sua visibilidade de origem, mas também não é um instrumento misterioso, cujos poderes somente alguns privilegiados conheceriam. É antes a figura de um mundo em via de se redimir, colocando-se, enfim, à escuta da verdadeira palavra.” FOUCAULT. *As palavras e as coisas*, p.50.

<sup>267</sup> BENJAMIN. GS II-1, p.155; “Sobre a linguagem”, p.194.

coisas: “supradenominação [*Überbenennung*] enquanto fundamento linguístico mais profundo de toda a tristeza e emudecimento (observado a partir das coisas).”<sup>268</sup>

Se as coisas não falam, mas calam, se sua ausência de linguagem é marcada por uma perda, uma tristeza muda, se a linguagem humana não é mais a tradução do silêncio primordial no sonoro, na palavra primeira, a linguagem carrega consigo a marca desta ausência: “a linguagem não é apenas comunicação do comunicável, mas, simultaneamente, símbolo do não-comunicável.”<sup>269</sup> O símbolo está em lugar do referente: o incomunicável das coisas, sua materialidade mesma, que escapa à linguagem,<sup>270</sup> exprime-se no nome, que ao mesmo tempo traduz e transmite este silêncio. O incomunicável, a impossibilidade mesma da linguagem está contida na possibilidade da linguagem, e define seus limites. Porém, o emudecimento das coisas, seu segundo silêncio, fruto do esquecimento do nome, mas ainda assim “observado a partir das coisas”, é incomunicável, intraduzível outra vez. A dimensão simbólica da linguagem se oculta ao se perder o vínculo entre as palavras e as coisas, entre o dizível e o indizível, i.e., a palavra como lugar de expressão do silêncio torna-se vazia: sobrepõem-se a surdez e o mutismo na linguagem. Segundo Benjamin, só há tradução do inominado no nome; não há, depois disso, tradução do nome, tradução da tradução. Mas, se é impossível traduzir o segundo silêncio das coisas, se a palavra é supradenominação, um sobrenome que suprime a singularidade, instaura-se um segundo pecado da língua, a tradução torna-se tradução da tradução, infinitamente, sem fundo, uma passagem sem começo ou fim, sem origem ou término, eterna transição. Assim, a linguagem das coisas, perdida e preservada na palavra em sua distância, torna-se apenas linguagem humana, que se traduz de palavra em palavra. “A linguagem da natureza é comparável a uma senha secreta, que cada sentinela passa à próxima na sua própria linguagem, mas que o conteúdo da senha é a linguagem da

<sup>268</sup> BENJAMIN. GS II-1, p.155; “Sobre a linguagem”, p.195.

<sup>269</sup> BENJAMIN. GS II-1, p.156; “Sobre a linguagem”, p.196.

<sup>270</sup> Benjamin afirma em suas anotações ao ensaio que todas as coisas têm algo de a-linguístico, sem-linguagem (*Sprachloses*). BENJAMIN. GS VII-2, p.786.

própria sentinela.”<sup>271</sup> Sendo a linguagem da natureza um mistério, um segredo silente, uma escrita oculta, i.e., sendo o “livro do mundo” grafado em uma língua estranha, o homem, enquanto sentinela da linguagem, deve guardar e transmitir, *rememorar* esta senha, este índice da linguagem originária: o nome. Pois se o homem possui apenas a sua linguagem e nela se comunica, aquilo que comunica não é nada outro que sua própria linguagem. Seja a linguagem das coisas o que se queira dizer, tem-se, afinal, apenas a linguagem humana para dizê-lo: como traduzir o silêncio em palavras, palavras em palavras, tradução em tradução?

### 2.3 A passagem das línguas: tradução, transformação, tarefa

*Não meramente livros, tudo pode ser traduzido.*

Novalis<sup>272</sup>

A questão da tradução entre as línguas humanas é retomada por Benjamin na introdução à sua versão dos “Tableaux parisiens” de Baudelaire, escrita em 1921 e publicada em 1923. Um prefácio que é, na verdade, um posfácio ao trabalho tradutório, uma introdução-apêndice, que ao mesmo tempo formula o princípio e mostra-se como resultado deste processo. Esta ambiguidade não é fortuita, ainda que o texto tenha se tornado independente do que foi traduzido, i.e., de seu produto ou matriz.<sup>273</sup> O próprio título (*Die Aufgabe des Übersetzers*), a começar, põe em dificuldade o tradutor deste ensaio, nomeadamente, o tradutor do tradutor. Primeiramente, a palavra alemã *Aufgabe* possui, pelo menos, três significados: tarefa, renúncia, dever.<sup>274</sup> Em segundo lugar, por que a tarefa é “do tradutor”, e

<sup>271</sup> BENJAMIN. GS II-1, p.157; “Sobre a linguagem”, p.196.

<sup>272</sup> NOVALIS. *Pólen*: fragmentos, diálogos, monólogo. São Paulo: Iluminuras, 1988, p.70.

<sup>273</sup> Cf. NASCIMENTO, Evando. “Benjamin e Derrida: Limiares/Traduções”, in: OTTE, G; *et all.* (orgs). *Limiares e passagens em Walter Benjamin*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010, p.224.

<sup>274</sup> Estes três significados dizem respeito a um “dever ético e político de transmissão”, uma “renúncia” (*aufgeben*

não propriamente “da tradução”? Estes problemas tradutórios que o título antecipa em cada palavra – pode-se dizer: em cada *nome* – fornecem o fio-condutor que se deve seguir, enquanto se observa o próprio procedimento, i.e., reflexivamente, uma vez que a tradução de um ensaio sobre tradução (logo, tradução da tradução) deve ser reflexiva, performativa.<sup>275</sup>

Assim que, diante do primeiro problema apresentado pelo título, em seu profícuo comentário ao texto benjaminiano, Derrida traduz, entre parêntesis: “(*Aufgabe*, o dever, a missão, a tarefa, o problema, o que é designado, dado a fazer, dado a devolver)”<sup>276</sup>. [Esta é uma tradução (portuguesa) da tradução (francesa) da palavra (alemã)!] – Por seu turno, apresenta o mesmo problema o título do texto-comentário derridiano: *Des tours de Babel*: torres, tornos, giros, desvios... de Babel. Cada palavra, como todo nome, guarda significados diversos, de um lado e de outro, em cada língua, em toda tradução. Por isso, de início, adverte Derrida: “Babel: antes de tudo, um nome próprio, seja.”<sup>277</sup> Babel, este nome que traduz a confusão das línguas, e com isso a possibilidade-necessidade da tradução, é *per se* intraduzível, enquanto nome próprio que designa uma singularidade irreduzível e intransponível. Seguindo Derrida: “A tradução torna-se então necessária e impossível como o efeito de uma luta pela apropriação do nome, necessária e interdita no intervalo entre dois nomes absolutamente próprios.”<sup>278</sup> Trata-se de um problema crucial de tradução: como manter a particularidade e multivocidade de uma palavra? Mas se, por um lado, na tradução o que se perde é justamente esta polissemia, por outro, o traduzido guarda igualmente em cada palavra sentidos múltiplos. Pois uma palavra em uma língua define-se lexicalmente por um conjunto de outras: uma palavra é muitas. Como, contudo, abrir e abrigar em outra língua tal e

---

significa “desistir”) e uma “dádiva que se impõe” (*Auf-gabe*) e exige resposta. GAGNEBIN, J.M. “Prefácio”, in: LAGES, Susana Kampff. *Walter Benjamin: Tradução e Melancolia*. São Paulo: EDUSP, 2007, p.17.

<sup>275</sup> O próprio ensaio, como sugere Paul de Man, “é uma *mise en abyme* no sentido técnico, uma história dentro da história daquilo que constitui a sua própria exposição.” DE MAN, Paul. “Conclusões: ‘A tarefa do tradutor’ de Walter Benjamin”, in: *A resistência à teoria*. Lisboa: Edições 70, 1989, p.116.

<sup>276</sup> DERRIDA. *Torres de Babel*, p.27-8. Ao colocar as traduções entre parênteses, o que se repete ao traduzir *Sprache*, Derrida denota com este gesto que *toda tradução é parêntese, intervalo*.

<sup>277</sup> DERRIDA. *Torres de Babel*, p.11.

<sup>278</sup> DERRIDA. *Torres de Babel*, p.19.

qual multivocidade? Ainda que se lance mão de um conjunto de palavras para explicar uma única<sup>279</sup>, a tarefa mantém-se em aberto, quer dizer: *Aufgabe* continua, necessária e problematicamente, a-traduzir, ou, no limite da tradução, intraduzível.

Ora, mas por que a tarefa-renúncia-dever-... é “do tradutor”? Quem é, afinal, este sujeito nomeado, designado pela sua tarefa, seu dever, seu trabalho, o tradutor? Como definir alguém que ocupa uma posição ambígua, um entre-lugar, o vão das línguas; este, o tradutor, construtor de pontes, “mestre das passagens e dos intervalos”<sup>280</sup>? Seu lugar é sempre um não-lugar, um limiar, uma passagem, i.e., uma posição provisória, transitória, instável, e que deve ser deixada em seguida. Quem, aliás, é o tradutor a quem é dado o dever, dado a devolver? Benjamin, ou, em meio a todos, alguém sem-nome, um anônimo? Radicalizando a proposta do título, Carol Jacobs enfatiza que a tarefa-renúncia é *do* tradutor: “A *Aufgabe* do tradutor é menos sua tarefa que sua renúncia [surrender]: ele é *aufgegeben*, ‘deixado’ [‘given up’], ‘abandonado’. Esta é a ironia inicial do ensaio.”<sup>281</sup> Se, portanto, ao tradutor é dada a tarefa, o dever, o problema, ele tem de assumir, desistir, renunciar, pois sabe que a tarefa é infinita, todo esforço escasso, cada passo pouco, diante de um horizonte de completude imperfectível; ou então, como diz Benjamin a respeito do crítico: perante o “reconhecimento da insuficiência inevitável de seus esforços”, sua tarefa designa “a necessária incompletude da infalibilidade”<sup>282</sup>. Se o tradutor se define pela sua tarefa e se esta tarefa (infinita e impossível) é renúncia, o tradutor tem de desistir de si mesmo, ou seja, sua tarefa consiste na renúncia de si. Em outras palavras, o tradutor tem de se abandonar para fazer entrever, transparecer, em sua limitação, o ilimitado de sua tarefa: a ponte das línguas.<sup>283</sup>

<sup>279</sup> Como o faz Susana Kampff Lages ao traduzir por “A tarefa-renúncia do tradutor”, in: BENJAMIN. *A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin*: quatro traduções para o português. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2008, pp.66-81. Esta tradução será tomada como parâmetro.

<sup>280</sup> GAGNEBIN. “Prefácio”, p.14.

<sup>281</sup> JACOBS, Carol. *In the language of Walter Benjamin*. Baltimore; London: Johns Hopkins University, 1999, p. 88.

<sup>282</sup> BENJAMIN. *CCA*, p.57.

<sup>283</sup> Esta renúncia de si pode ser caracterizada também como a ascense do tradutor, o qual tem de elevar-se a uma

Parece, assim, que o tradutor, tal qual a tarefa, e também “A tarefa do tradutor”, são indefiníveis, intraduzíveis. Esta hipótese extrema é, entretanto, asseverada por Paul de Man: “O texto acerca da tradução é em si uma tradução, e o intraduzível que menciona acerca de si habita a sua própria textura e habitará quem quer que por seu turno tente traduzi-lo [...]. O texto é intraduzível”<sup>284</sup>. Esta conjectura, contudo, não é de todo sustentável, não apenas por razões históricas evidentes (a despeito de tudo, traduções foram e continuam a ser feitas), mas também porque ignora a principal *aposta* da teoria benjaminiana, qual seja, de que, ainda que impossível, a tradução permanece como *tarefa*. Benjamin afirma ademais a *necessidade* da tradução, ou, como sugere Derrida, sua “necessidade como impossibilidade.”<sup>285</sup> Se intraduzível porque impossível, é igualmente imprescindível, engendra uma necessidade e delega um dever.

Um título, como um nome, polissêmico, ambivalente, unidade de múltiplos sentidos, poliedro semântico, que sintetiza e se desdobra em outros nomes, um título impossível de traduzir que afirma, contudo, a necessidade da tradução e que deve, enfim, para ser traduzido, ser abandonado. O título é a porta de entrada do texto, seu limiar. Nele, para-se ainda um instante: deve-se assumir ou não a tarefa, desistir ou não do dever, admitir ou não o impossível. Uma vez que o título antecipa em si problematicamente o texto, discuti-lo implica, de antemão, assumir a tarefa; e “abandonar” estas confusões babélicas e desvios em torno da torre titular, é o primeiro passo para o texto (pre-pos-fácio) propriamente dito.

O ensaio inicia com a seguinte negação: “Em parte alguma, o fato de se levar em consideração o receptor de uma obra de arte ou de uma forma artística revela-se fecundo para o seu conhecimento.”<sup>286</sup> Significa dizer que uma obra deve ser compreendida a partir de si mesma, em si mesma, não em vistas de sua exteriorização, de sua recepção. Esta asserção

---

esfera mais elevada da língua. – Isto será abordado adiante.

<sup>284</sup> DE MAN. “Conclusões”, p.115. Segundo de Man, o próprio texto de Benjamin afirma que “é impossível traduzir”, assim como ele mesmo é “impossível de traduzir”. DE MAN. “Conclusões”, p.102.

<sup>285</sup> DERRIDA. *Torres de Babel*, p.21.

<sup>286</sup> BENJAMIN. GS IV-1, p.9; *A tarefa do tradutor*, p.66.

demonstra certo movimento ambíguo de Benjamin em relação à sua tese sobre os primeiros românticos, um afastamento que mantém uma proximidade, um estranhamento que mantém uma familiaridade. Se, por um lado, preserva o princípio do conhecimento reflexivo imanente à obra, por outro, prescinde do leitor-crítico, o receptor ideal *par excellence*.<sup>287</sup> Este duplo movimento se evidencia quando Benjamin aproxima a tradução da crítica, mais que da poesia<sup>288</sup>; e pondera que aquela representa “um momento, ainda que menor [i.e., menor que a tradução], na continuação da vida das obras.”<sup>289</sup> Ao passo que a crítica se funda na recepção da obra, como um nexos necessário de seu desdobramento, a tradução prescinde do receptor para dirigir-se à obra mesma, em sua individualidade e autocentrimento. Contudo, a proximidade-distância entre crítica e tradução revela seus aspectos comuns mais decisivos: ambas são desdobramentos e recriações da obra. Pois, como observara Benjamin em sua tese, haveria um tipo de tradução “mítica” buscada por Novalis, que, como a crítica, completaria a obra: “Talvez Novalis pense, na medida em que aproxima uma da outra crítica e tradução, numa passagem medial constante da obra de uma língua a outra”<sup>290</sup>; passagem esta que tanto a crítica quanto a tradução realizam no medium-da-linguagem.

Aquele autocentrimento da obra, sua independência quanto à recepção, segundo Benjamin, é constitutivo: “O que lhe é essencial não é a comunicação [*Mitteilung*], não é o enunciado [*Aussage*].”<sup>291</sup> Ou seja, a essência da obra, aquém de sua comunicação, é algo inaferrível, misterioso, incomunicável, em suma, sua extrema singularidade; o que, em uma poesia, seria o próprio “poético”. Como, portanto, traduzir uma poesia, se não for o tradutor, ele mesmo, poeta? Em uma estranha equação, Benjamin realocaliza a tradução entre a poesia e

<sup>287</sup> Como diria Novalis: “O verdadeiro leitor deve ser o autor ampliado.” NOVALIS, *apud*. BENJAMIN. CCA, p.74.

<sup>288</sup> Para os românticos, a crítica da poesia deveria ser poética. Cf. BENJAMIN. CCA, p.75-6.

<sup>289</sup> BENJAMIN. A tarefa do tradutor, p.74.

<sup>290</sup> BENJAMIN. CCA, pp.76-7.

<sup>291</sup> BENJAMIN. A tarefa do tradutor, p.66.

a doutrina,<sup>292</sup> ou seja, entre a extrema particularização e a extrema universalização, de modo que a tradução, como movimento linguístico, deve partir do particular, visar o universal das línguas e chegar novamente ao particular. Somada a crítica a este cálculo de distâncias, obtém-se que a tradução, como a crítica, deve buscar no particular o universal, sem subsumir aquele a este, operando poeticamente segundo sua própria doutrina. Neste sentido, para Haroldo de Campos, tradução é “transcrição”<sup>293</sup>, recriação translúcida da obra, destruição e construção sincrônicas:

Como que se desmonta e se remonta a máquina da criação, aquela fragílissima beleza aparentemente intangível que nos oferece o produto acabado numa língua estranha. E que, no entanto, se revela suscetível de uma vivissecção implacável, que lhe revolve as entranhas, para trazê-la novamente à luz num corpo linguístico diverso. Por isso mesmo a tradução é crítica.<sup>294</sup>

É justamente o particular-poético, aquele núcleo inviolável da obra, que a tradução deve visar mas que não pode transpor, transmitir, comunicar. “E, no entanto – adverte Benjamin –, a tradução que pretendesse comunicar algo não poderia comunicar nada que não fosse comunicação, portanto, algo inessencial.”<sup>295</sup> O que é fundamental numa obra não é a comunicação, mas sua particularidade poética. Que uma obra não comunique nada, que a comunicação não lhe seja essencial, parece denotar um afastamento de Benjamin em relação a si mesmo, ou ainda, de sua concepção à época do ensaio sobre a linguagem. Contudo, se neste último funda sua teoria da tradução, inversamente, sua teoria da linguagem funda-se no conceito de tradução, no princípio de que a linguagem humana é tradução da linguagem das coisas.<sup>296</sup> Esta duplicidade de fundamento demonstra que linguagem e tradução se definem reciprocamente. Assim, se a linguagem é *medium*, meio articulador, mediador imediato, a

<sup>292</sup> BENJAMIN. A tarefa do tradutor, p.76.

<sup>293</sup> CAMPOS, Haroldo de. Deus e o Diabo no Fausto de Goethe, p.180.

<sup>294</sup> CAMPOS, Haroldo de. “Da Tradução como Criação e como Crítica”, in: *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 2006, p.43.

<sup>295</sup> BENJAMIN. A tarefa do tradutor, p.66.

<sup>296</sup> Susana Kampff Lages observa que, no ensaio sobre a linguagem, “Benjamin utiliza-se de uma noção de tradução para explicar a natureza da linguagem e, no ensaio sobre a tradução, ele faz o oposto: nele Benjamin pressupõe uma certa noção de linguagem para explicar a natureza da tradução.” LAGES, S. K. “‘A tarefa do tradutor’ e o seu duplo: a teoria da linguagem de Walter Benjamin como teoria da traduzibilidade”, *Cadernos de tradução*, v.1, n.3, 1998, p.68.

tradução é mediação, articulação, o movimento próprio da linguagem como desdobramento a partir de sua diferenciação interna. Pode-se dizer que o texto sobre a linguagem, a tese sobre os românticos e o ensaio sobre o tradutor, distantes entre si por triênios, representam três momentos do percurso do filósofo que se entrecruzam, são textos que se entretecem, malhas conceituais que se articulam em pontos específicos e que em seguida se desvinculam. Com esses passos cambiantes em relação a suas matrizes filosóficas, Benjamin assume o papel do tradutor, que vai em direção ao original (à origem) e se afasta, transformando sua matéria-prima, traduzindo sua própria obra.

Afirma-se que a tradução é uma possibilidade intrínseca, essencial à obra, portanto, necessária; e a relação entre elas é caracterizada por Benjamin segundo um princípio formal-legal: “A tradução é uma forma. Para compreendê-la como tal, é preciso retornar ao original. Pois nele reside a lei dessa forma, enquanto encerrada em sua traduzibilidade.”<sup>297</sup> Aqui, Benjamin aponta um duplo sentido para a possibilidade-necessidade da tradução aberta pelo próprio original: primeiro, se a obra encontrará entre seus leitores o tradutor adequado; segundo, se ela admitirá e exigirá tradução.<sup>298</sup> Este duplo lance, entre a possibilidade de haver tradutor propício e a necessidade que lhe impinge, revela uma carência atual da obra que remete à sua continuação. Assim, se ao tradutor é dada a tarefa, o dever cuja lei está inscrita na obra, a dívida de uma dádiva impagável, cabe-lhe, obedecendo à lei e ao decreto, renunciar ao original,<sup>299</sup> ou melhor, nele reconhecer esta carência que lhe interpela. Pois, de acordo com Derrida, “se a estrutura do original é marcada pela exigência de ser traduzido, é que, fazendo disso a lei, o original começa a endividar-se *também* em relação ao tradutor. [...] O original é o primeiro devedor, o primeiro demandador”<sup>300</sup>. A carência primeira do original faz com que, de sua incompletude constitutiva, seja exigida a tradução e, ainda, que em seu desdobramento

<sup>297</sup> BENJAMIN. A tarefa do tradutor, p.67.

<sup>298</sup> BENJAMIN. A tarefa do tradutor, p.67.

<sup>299</sup> Segundo Paul de Man, “O tradutor tem de desistir da tarefa de redescobrir o que estava no original.” DE MAN. “Conclusões”, p.109.

<sup>300</sup> DERRIDA. *Torres de Babel*, p.40.

ele seja elevado a estágios superiores de configuração, em vistas de um horizonte de completude. Pois a possibilidade da tradução, em uma palavra: a *traduzibilidade*, é a abertura de significados latentes na obra, e uma vez que lhe seja essencial, quer dizer que “um determinado significado inerente aos originais se exprime na sua traduzibilidade.”<sup>301</sup> Assim, a tradução, por um lado, tal qual a crítica romântica, eleva e potencializa a obra, desdobra seu gérmen crítico-tradutório, seu núcleo reflexivo-refratário, por outro, mortifica o original e possibilita a continuação póstuma da obra.

Como um movimento interno, o desdobramento, continuação da obra, estabelece entre original e tradução uma relação caracterizada por Benjamin de natural ou vital: a tradução é a sobrevida da obra. “A ideia da vida [*Leben*] e da continuação da vida [*Fortleben*] de obras de arte deve ser entendida em sentido inteiramente objetivo, não metafórico.”<sup>302</sup> Significa dizer que objetivamente, em si e a partir de si mesma, a obra continua, se desdobra, se desenvolve historicamente. A vitalidade, movimento insigne da arte, implica uma organicidade do *corpus* da obra, que a tradução, enquanto técnica, recria artificial/artisticamente. Toda naturalidade ou naturalização da relação entre original e tradução deve ser redefinida em vistas de sua dimensão essencialmente histórica.

É somente quando se reconhece vida a tudo aquilo que possui história e que não constitui apenas um cenário para ela, que o conceito de vida encontra sua legitimação. Pois é a partir da história, e não da natureza, [...] que pode ser determinado, em última instância, o domínio da vida. Daí deriva, para o filósofo, a tarefa de compreender toda a vida natural a partir dessa vida mais vasta que é a história.<sup>303</sup>

Assim, a relação “natural” entre original e tradução deve ser repensada em termos históricos, não naturais, ou seja, a natureza desta relação aparece, do ponto de vista da tradução, como *natureza morta*. Pois a tradução, tal como a crítica, mortifica a obra,<sup>304</sup> para lhe dar sobrevida,

<sup>301</sup> BENJAMIN. *A tarefa do tradutor*, p.68. Segundo Gagnebin: “Ora, a forma de uma língua, o que ela visa na sua especificidade, só pode se mostrar na passagem – *tra-dução*, *Über-setzung* – para uma outra língua”. GAGNEBIN. *História e narração*, p.21.

<sup>302</sup> BENJAMIN. GS IV-1, p.11; *A tarefa do tradutor*, p.68.

<sup>303</sup> BENJAMIN. GS IV-1, p.11; *A tarefa do tradutor*, p.68-9.

<sup>304</sup> Cf. BENJAMIN. *Briefe* 1, p.322.

uma vida ulterior, mais ampla, vasta, além de si mesma. Este desdobramento ou desenvolvimento do original na tradução inscreve a ambos em um processo histórico de reconstituição da obra, em um momento vital posterior: a tradução não somente participa como também instaura o processo de produção da história da obra.<sup>305</sup> Enquanto processo natural-histórico, a tradução é o desdobramento do gérmen tradutório que o próprio original engendra mas que não pode consumir sozinho. Neste sentido, Benjamin diz que a tradução “transplanta” (*verpflanzt*)<sup>306</sup> o original, i.e., mortifica e revitaliza, arranca-lhe de seu contexto, de seu encerramento, de sua forma própria, para reconfigurá-lo, para realocá-lo em outro terreno, transformá-lo em outro corpo linguístico, translada-lo a outro texto. Desse modo, o próprio original é transformado, transplantado, desestabilizado, destituído de seu lugar seguro como ponto de partida privilegiado e estático. “Pois na continuação de sua vida (que não mereceria tal nome, se não se constituísse em transformação e renovação de tudo aquilo que vive) o original se modifica. Também existe uma maturação póstuma [*Nachreife*] das palavras que já se fixaram”.<sup>307</sup> Essas metáforas naturalistas e vitalistas da relação entre original e tradução, paradoxalmente, não devem ser entendidas metaforicamente.<sup>308</sup> Transplantação e maturação devem ser entendidas, entretanto, como metamorfoses do original: primeiro, como um deslocamento pós-germinativo e, segundo, como uma continuação da vida *post*

---

<sup>305</sup> Segundo Paul de Man, a tradução assemelha-se à história “na medida em que a história não deve ser compreendida por analogia com qualquer espécie de processo natural. Não devemos pensar na história como um amadurecimento, um crescimento orgânico, ou mesmo como um processo dialético, como qualquer coisa que se assemelhe a um processo natural de crescimento e de movimento. Devemos antes pensar na história da maneira inversa: devemos compreender as transformações naturais da perspectiva da história, em vez de compreender a história da perspectiva das transformações naturais. Se queremos compreender o que é o amadurecimento, deveríamos compreendê-lo da perspectiva da mudança histórica. Da mesma forma, a relação entre a tradução e o original não deve ser compreendida por analogia com processos naturais como a semelhança ou a derivação por meio da analogia formal; devemos antes compreender o original da perspectiva da tradução.” DE MAN. “Conclusões”, p.112.

<sup>306</sup> BENJAMIN. A tarefa do tradutor, p.74.

<sup>307</sup> BENJAMIN. A tarefa do tradutor, p.70.

<sup>308</sup> Metáforas são traduções de linguagens, da literalidade para a figuralidade, da letra para a imagem, porém, mantendo-se na letra, na palavra: “ao pé da letra” é uma metáfora; “rodapé” é uma metáfora. Como diz Paul de Man, a palavra alemã que designa tradução, *Übersetzen*, quer dizer metáfora. “[...] *Übersetzen*, diria eu, *traduz* metáfora – o que, afirma Benjamin, não é de maneira nenhuma o mesmo. Não se trata de metáforas e, no entanto, a palavra quer dizer metáfora. A metáfora não é uma metáfora, é o que Benjamin diz.” DE MAN. “Conclusões”, pp.112-3.

*mortem*. A sobrevida da obra significa, ademais, que o original deve estar morto; que a obra, enquanto ser vivo, deve morrer para sobreviver. Neste sentido, afirma Paul de Man:

A tradução pertence não à vida do original, o original já está morto, mas a tradução pertence à vida póstuma do original, assumindo e confirmando assim a morte do original. *Nachreife* é da mesma ordem, ou tem a ver com o mesmo; não é de forma alguma um processo de maturação, é um olhar retrospectivo sobre um processo de maturidade que terminou, e que deixou de ter lugar.<sup>309</sup>

A maturação póstuma é o que garante a posteridade do original, cuja morte é tanto descoberta quanto realizada pela tradução. Uma vez morto, o original pode, assim, ser redimido para uma esfera superior da linguagem; não tanto na tradução, no traduzido, mas na sua traduzibilidade intralingual. É a isto, afinal, que visa propriamente a tarefa do tradutor: a unidade das línguas.

Esta unidade, porém, deve ser entendida a partir da diferença, ou seja, como meta, a tradução deve mostrar a afinidade que preside a relação entre as línguas<sup>310</sup>: “a tradução tende a expressar o mais íntimo relacionamento das línguas entre si. Ela própria não é capaz de *revelar*, nem é capaz de instituir essa relação oculta; pode, porém, apresentá-la, *atualizando-a* de maneira germinal ou intensiva.”<sup>311</sup> Tradução é atualização, desdobramento do germe tradutório, intensificação da obra. Nesta atualização, portanto, a obra transcende seu limite histórico específico para abrigar-se em outra língua, em outro tempo, explicitando o próprio percurso como meio e primeira meta. Este ato translativo, que parte de uma língua particular do original em direção a outra língua igualmente particular do traduzido, realiza-se sob o céu da língua pura (*reine Sprache*) – *lócus* linguístico que abriga as línguas históricas, em sua particularidade e estranheza – revelando sua “afinidade meta-histórica [*überhistorische*]”<sup>312</sup>. A “pura língua” é o horizonte de completude das línguas isoladas, incompletas, sua origem e

<sup>309</sup> DE MAN. “Conclusões”, p.114.

<sup>310</sup> Isto marca um afastamento em relação ao ensaio sobre a linguagem, uma vez que este parte de uma unidade originária fundamental (ainda que presumida e finalisticamente estruturada), enquanto que o ensaio sobre o tradutor parte necessariamente da diferença entre as línguas em sua irremediável separação.

<sup>311</sup> BENJAMIN. *A tarefa do tradutor*, p.69. [Itálicos acrescidos]

<sup>312</sup> BENJAMIN. *GS IV-1*, p.13; *A tarefa do tradutor*, p.72.

seu fim. O “fim messiânico”<sup>313</sup> da história das línguas é tocado pela tradução ao questionar a relação entre sua verdade e sua revelação, uma vez que permanece oculta a verdadeira língua, sempre interdita entre as línguas, em sua passagem. Esta afinidade trans-histórica entre as línguas históricas que a tradução apresenta, ao mesmo tempo, contudo, mantém a historicidade e particularidade de cada língua, de cada obra, e descortina seu desdobramento e atravessamento histórico, a continuação de sua vida, como sua verdade.

Em outras palavras, poder-se-ia dizer, retomando o ensaio sobre *As afinidades eletivas* de Goethe (que data da mesma época da tradução de Baudelaire), que existe um teor coisal, ou, caso se queira, um teor verbal, linguístico-histórico, que demarca a história da obra, seu pertencimento a um período e seu inevitável envelhecimento, ou o esgotamento da palavra, de seus usos e significados. O tradutor, tal como o crítico, deve revelar sob a superfície empoeirada da palavra gasta, desusada, na continuação de sua vida a sobrevida, seu teor de verdade.<sup>314</sup>

Contudo, se, de fato, existir uma língua da verdade [*Sprache der Wahrheit*], na qual estão guardados *sem tensão* e mesmo *silenciosamente* os últimos segredos que o pensamento se esforça por perseguir, então essa língua da verdade é a verdadeira língua [*die wahre Sprache*]. E é precisamente esta, em cujo pressentimento e descrição se encontra a única perfeição pela qual o filósofo pode esperar, que se encontra intensamente oculta nas traduções.<sup>315</sup>

A suposição de que haja uma linguagem da verdade, e que esta é a verdadeira linguagem, parte de uma premissa fundamental: de que a verdade é essencialmente linguística: verdade é linguagem. Esta língua verdadeira (*wahre Sprache*), ou a língua da língua (*Sprache der Sprache*), a pura língua (*reine Sprache*) é a linguagem originária (*Ursprache*) enquanto unidade das línguas: unidade sem tensão, em suma, silêncio; silêncio porquanto uma língua impronunciável. Ao passo que, consideradas historicamente, as línguas apresentam entre si uma tensão, em sua estranheza e singularidade, sua unidade consiste em seu copertencimento

<sup>313</sup> BENJAMIN. A tarefa do tradutor, p.72.

<sup>314</sup> “Assim, o crítico levanta indagações quanto à verdade cuja chama viva continua a arder sobre as pesadas achas do que foi e sobre a leve cinza do vivenciado.” BENJAMIN. AEG, p. 14.

<sup>315</sup> BENJAMIN. A tarefa do tradutor, p.75. [Itálicos acrescentados]

à linguagem em geral, como linguagem originária da diferença. Note-se que a linguagem originária não se confunde com a língua do original, que é finita e histórica. Se a tarefa do filósofo consiste na busca da verdade e a do tradutor em encontrar a verdadeira língua, então, tradutor e filósofo têm uma tarefa em comum: a salvação (*erlösung*) – dissolução e preservação – das línguas históricas na língua pura.<sup>316</sup> Significa dizer que a unidade das línguas não desfaz sua diferença; antes, trata-se de uma unidade-de-diversidade, pois tal unidade só existe por conta de uma multiplicidade e esta só faz sentido em vista de uma unidade. Em poucas palavras: a unidade das línguas refrata-se em pluralidade linguística.

A fim de explicitar a forma da unidade das línguas a que visa a tradução, Benjamin lança mão de uma metáfora, ou seja, traduz a tradução em uma imagem:

Assim como os cacos de um vaso, para poderem ser recompostos, devem seguir-se uns aos outros nos menores detalhes, mas sem se igualar, a tradução deve, ao invés de procurar assemelhar-se ao sentido do original, ir configurando, em sua própria língua, amorosamente, chegando até aos mínimos detalhes, o modo de designar do original, fazendo assim com que ambos sejam reconhecidos como fragmentos de uma língua maior, como cacos são fragmentos de um vaso.<sup>317</sup>

Retraduzindo: a tradução aproxima as línguas, que se complementam em seus limites e diferenças. Cada língua histórica, finita, limitada, é uma unidade parcial, um fragmento, e parte de uma unidade maior, meta-histórica e infinita, porém perdida e inalcançável. Ainda que se junte todas as línguas, a pura língua não é soma de todas elas. A pura língua apenas transparece na passagem das línguas; a unidade apenas no encontro das diferenças. Portanto, só se pode entrevê-la na passagem, na tradução, na metáfora. Assim como um vaso que se despedaça, dividindo-se e multiplicando-se em vários fragmentos, a unidade das línguas deve ser semelhante a esta metáfora: a tradução aproxima-se da pura língua ao aproximar seus fragmentos. Desta forma, a própria língua pura torna-se um fragmento a que se assemelha a

<sup>316</sup> De acordo com Gagnebin: “A tradução, como a crítica filosófica, dissipa a aparência de unidade natural de cada língua, ou de cada obra, por uma espécie de desmembramento salvador, revelador de sua verdade profundamente histórica: a de aludir a uma língua maior na qual as línguas múltiplas encontrar-se-iam, ao mesmo tempo, abolidas e redimidas.” GAGNEBIN. *História e narração*, p.25.

<sup>317</sup> BENJAMIN. A tarefa do tradutor, p.77.

tradução. Este processo de fragmentação infinita não tem volta; a língua pura é irrestituível. Paul de Man insiste nesses estilhaçamento e esquecimento fundamentais que a tradução implica:

A tradução é o fragmento de um fragmento, está a quebrar o fragmento – de forma que o vaso continua a quebrar-se, constantemente – e nunca o reconstitui; em primeiro lugar não havia um vaso, ou não temos conhecimento deste vaso, ou não temos consciência dele, não temos acesso a ele, portanto, para todos os efeitos, nunca houve um vaso.<sup>318</sup>

Se a unidade a que visa não existe, o que resta, afinal, ao tradutor, cuja tarefa é impossível, pior ainda, sem sentido? Demiurgo póster, exilado e sem destino, a vagar entre as línguas, na passagem permanente. Se não pode recriar a pura língua, deve, nos limites de sua tarefa, reinventar a própria. Fazer com que a pura língua ausente habite sua língua e espraie suas fronteiras. Com isso, ampliar a escassez de suas palavras – pois não terá *mais* palavras, mas *outras*, para dizer o mesmo.

“Redimir na própria a pura língua, exilada na estrangeira, liberar a língua do cativeiro da obra por meio da recriação – essa é a tarefa do tradutor. Por ela, o tradutor rompe as barreiras apodrecidas da própria língua”<sup>319</sup>. Redimir a língua pura perdida, esquecida, exilada na estrangeira, resgatá-la, memorá-la, trazê-la para a própria, implica, simultaneamente, estranhar a própria língua, torná-la estrangeira, atravessar suas fronteiras, exilar-se. O exílio da língua é também o exílio do original, ora perdido e carente desde sempre de tradução (atualização): neste mesmo sentido, origem é perda e atualização.<sup>320</sup>

Em torno desse conceito, que sempre escapa e retorna, procura-se novamente traduzi-lo, conjecturando trajetos. Se não é possível restituir uma origem perdida, uma vez que a própria noção de origem é destituída de uma posição prévia, estável e cronologicamente situada, este próprio conceito deve ser atualizado. Do mesmo modo que não é mais possível

<sup>318</sup> DE MAN. “Conclusões”, p.121.

<sup>319</sup> BENJAMIN. *A tarefa do tradutor*, p.79.

<sup>320</sup> “Nessa perspectiva secularizada (que inclui uma dimensão teológica, mas não se identifica com ela), a possibilidade da tradução assenta-se na concepção da origem como falta, ausência de um fundamento absoluto, garantidor de um sentido último”. LAGES, S. K. *Tradução e Melancolia*, p. 196.

uma unidade sistematicamente visada, tanto para o filósofo quanto para o tradutor, ambos devem reconhecer os limites da própria tarefa, ainda que infinita, de buscar unidades provisórias, totalidades parciais. Se sua meta é sempre um meio, passagem, devem igualmente reconhecer o caráter definitivamente provisório e precário da tradução e do pensamento. E se, para Benjamin, toda tradução é uma forma provisória de lidar com a estranheza das línguas,<sup>321</sup> talvez isto possa ser tomado, sugere Sigrid Weigel, como “uma indicação da natureza provisional de seu conceito de tradução.”<sup>322</sup> Assim, ao buscar no ensaio o reflexo de sua teoria, e no título sua condensação, traduzindo cada palavra como um nome, procurou-se operar, sempre precariamente, com um original que se perde a si mesmo, que precisa constantemente ser traduzido, transposto, transformado. Este esforço, contudo, deve ainda uma vez, como tradução da tradução, fazer transparecer seu ponto de partida, ainda que indefinido, o original como sua origem. Pois tal como haveria uma verdadeira língua, há uma tradução verdadeira, ou uma verdade da tradução, que se deve perseguir. Esta é a última metáfora (tradução) da tradução:

A verdadeira tradução é transparente, não encobre o original, não o tira da luz; ela faz com que a pura língua, como que fortalecida por seu próprio meio, recaia ainda mais inteiramente sobre o original. Esse efeito é obtido sobretudo por uma literalidade [*Wörtlichkeit*]<sup>323</sup> na transposição da sintaxe, sendo ela que justamente demonstra ser a palavra – e não a frase – o elemento originário do tradutor. Pois a frase constitui o muro que se ergue diante da língua do original e a literalidade, sua arcada.<sup>324</sup>

Na origem da tradução, a palavra; e a cada palavra, palavra-a-palavra, a arcada, a passagem; cada palavra é uma passagem; a palavra é a origem, a origem é passagem. Traduzindo: se uma frase é construída por palavras, blocos semânticos, a tarefa do tradutor consiste, portanto, em desconstruir o original, palavra por palavra, não apenas com a finalidade de reconstruí-lo em outra língua (afinal, serão outras palavras que formarão outra frase), mas sim de abrir

<sup>321</sup> BENJAMIN. A tarefa do tradutor, p.73.

<sup>322</sup> WEIGEL, Sigrid. *Body- and- Image-Space. Re-reading Walter Benjamin*. London and New York: Routledge, 1996, p.132.

<sup>323</sup> “*Wörtlichkeit*”, literalmente, não é “literalmente”, é “palavralmente”, palavra-a-palavra, talvez, “verbalmente”.

<sup>324</sup> BENJAMIN. GS IV-1, p.18; *A tarefa do tradutor*, p.78.

passagem, fazer entrever o vão das línguas. Com isso, o próprio original, na medida em que demanda, exige tradução, contém em si a abertura para outra língua, em cada palavra: tarefa, ponto de partida e meta, a origem já se apresenta como tradução, passagem.

Por fim, se resta um laivo metafísico na concepção benjaminiana da linguagem, uma teologia que espreita o fim messiânico da língua, todavia, a origem, como paraíso perdido da linguagem adamítica, i.e., como perda fundamental, ausência essencial de um princípio anistórico, converte-se numa atualização histórica constante, que, através da tarefa do tradutor, de língua em língua, de palavra em palavra, salta o abismo do silêncio, a ponte das línguas. A origem, enquanto passagem, torna-se uma categoria histórica.

## 2.4 Rítmica filosófica: dos fenômenos às ideias e o duplo papel do conceito

*toda verdade tem sua casa, seu palácio ancestral, na linguagem*

Benjamin<sup>325</sup>

O livro *Origem do drama barroco alemão*<sup>326</sup> pode ser considerado como o vértice modular, lugar de revisão, reformulação e prospecção do pensamento de Benjamin. Ademais,

<sup>325</sup> Carta a Hugo von Hofmannsthal de 13 de janeiro de 1924. BENJAMIN. *Briefe*, p.329. [„jede Wahrheit ihr Haus, ihren angestammten Palast, in der Sprache hat“]

<sup>326</sup> Antes de tudo, deve-se discutir mais uma vez a questão do título (nome) e suas traduções. Não por mera veleidade ou preciosismo, mas pela necessidade de mostrar que o título condensa e antecipa em si problematicamente o que o livro como um todo pretende dizer. Assim é que *Ursprung des deutschen Trauerspiels* oferece graves dificuldades aos tradutores. Quanto à primeira palavra (*Ursprung*), apesar de não apresentar maiores percalços à tradução, corre sempre o risco de ser mal interpretada – o maior equívoco consistiria em interpretar “origem” como “começo”, como um momento histórico remoto, localizado no passado; porém, como se pretende esclarecer nas páginas seguintes, diz respeito a uma relação com o presente – ; trata-se de um conceito-chave, central para a compreensão não apenas deste livro, mas doravante dos intrincados rebuscamentos da filosofia vindoura de Benjamin – “origem”, afinal, é o que se persegue nesta etapa da dissertação. O último termo (*Trauerspiel*), todavia, encontra problemas tradutórios, sendo alvo de uma disputa interminável. A tradução portuguesa de João Barrento, que segue as de língua inglesa, opta por “drama trágico”, ou por “drama trágico-lutuoso”, ao invés de “drama lutuoso”, literalmente, ou “drama barroco”, justificando-se que, não havendo nenhum correspondente latino, aquele é “linguisticamente mais operativo como título e ao longo de todo um livro.” (ODT, Nota do tradutor, p.8 e p.265.) Porém, incorre no risco da excessiva proximidade semântica com a “tragédia” (*Tragödie*) – erro incitado tanto pelo próprio barroco em sua autocompreensão

pode-se dizer que sua maior pretensão consiste em repensar a tarefa da filosofia. Com isso, ao reelaborar os próprios conceitos, Benjamin pretende, antes de tudo, repensar o que deva ser a filosofia, sua história e sua escrita. Dito de outro modo, diretamente: seu projeto consiste em demonstrar o fundamento linguístico e histórico do exercício filosófico. A fim de compreender este enlace entre os textos e seu reordenamento, procura-se expor quais conceitos são reformulados e por que este trabalho com os conceitos, ou *dos* conceitos, realiza o que entende ser a tarefa da filosofia.

Ao longo de quase todo o livro, Benjamin retoma seus primeiros escritos, notadamente, seu ensaio sobre a linguagem, o texto programático sobre Kant, sua tese sobre os românticos, o ensaio sobre *As Afinidades Eletivas* e ideias ou fragmentos expostos somente em cartas.<sup>327</sup> O aparecimento dos motivos temáticos destes textos reconfigurados não é fortuito, não consiste em mero revisionismo, antes demonstra que os conceitos só se definem contextualmente, em relação ao objeto que circunscrevem. Deve-se, portanto, perseguir tais modulações através da densa trama do livro, entre suas linhas muitas vezes obscuras, cuja linguagem hermética deve-se abrir por dentro – pois um texto “esotérico” caracteriza-se como escrita que se elabora para dentro, ao contrário do texto “exotérico”, que se volta para fora, para a comunicação de um conteúdo a outrem. Pode-se dizer que este hermetismo sinaliza um mergulho na densidade da linguagem, característica comum a outros filósofos da linguagem

---

enviesada quanto pelos intérpretes posteriores –, distinção esta que Benjamin toma como questão fundamental e que irá discutir ao longo da primeira parte do livro. Já na versão brasileira, Sérgio Paulo Rouanet opta por “drama barroco”, apesar de lamentar-se, posto que frequentemente aparece a expressão *barroke Trauerspiel*, e também porque há *Trauerspiele* pós-barrocos, como o “drama burguês” (*bürgerliches Trauerspiel*); justifica-se, porém, que os pósteros nascem efetivamente do barroco, ao qual especificamente dedica-se o livro (Cf. ROUANET, S. P. “Nota do Tradutor”, in: BENJAMIN. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984, , pp.9-10. Doravante citado como ODB). Não obstante, poder-se-ia traduzir literalmente por “drama lutuoso”; entretanto, adota-se, com todos os riscos e problemas implicados, a expressão “drama barroco” e a tradução portuguesa do livro, recorrendo sempre ao original e retraduzindo, quando preciso, sem aviso prévio. Pois justamente por não possuir equivalente em nenhuma outra língua, *Trauerspiel* é um nome próprio, sendo, portanto, intraduzível; e, como gênero, segundo Benjamin, é uma ideia.

<sup>327</sup> Benjamin também indica em algumas passagens os textos “Crítica da violência – Crítica do poder”, e “Destino e Caráter”; ambos, entretanto, não serão abordados aqui.

contemporâneos.<sup>328</sup> Porém, é preciso destrinchar esta trama, reordenando-a a fim não tanto de explicar quanto de explicitar os nós e os espaços silentes que a compõem. Um tal trabalho de análise implica em desmontar o texto para demonstrar seu mecanismo interno, sua estrutura.

Em seu “Prólogo Epistemo-crítico” (*Erkenntniskritisch Vorede*), Benjamin procura, através de uma crítica do conhecimento, formular seu próprio projeto filosófico, ou o que entende ser a tarefa da filosofia.<sup>329</sup> Assim que, de início, enuncia: “É próprio da escrita filosófica o ter de confrontar-se a cada passo com a questão da apresentação.”<sup>330</sup> Quer dizer que, a todo instante, a filosofia precisa repensar sua forma de exposição, sua própria escrita, seu percurso, o que demonstra, de antemão, o caráter linguístico (*sprachlich*) do filosofar e sua historicidade,<sup>331</sup> indicando, ademais, que a tarefa da filosofia se renova de acordo com seu momento histórico. O escrito filosófico que, desse modo, compreende sua forma linguística e sua dimensão histórica, quer dizer, que reconhece sua própria condição e limitação histórico-linguística, é característico do tratado medieval e do ensaio esotérico<sup>332</sup>. Tanto o tratado

<sup>328</sup> Como aponta George Steiner em sua introdução à tradução inglesa, o “hermetismo de Benjamin representa uma tendência dele mesmo”, advinda da tradição judaica, “e da atmosfera do dia”, presente em literários contemporâneos, como Ezra Pound, T. S. Elliot e Kafka, e filósofos judeu-alemães, como Wittgenstein, em sua primeira fase. STEINER, George. “Introduction”, in: BENJAMIN. *The Origin of German tragic drama*. London: Verso, 1998, p.22.

<sup>329</sup> Como sugere Beatrice Hanssen, “o termo *erkenntniskritisch* parece sugerir que o prólogo irá propor uma crítica transcendental das condições de possibilidade que baseiam a cognição, mas ao invés, o título, tomado literalmente, poderia significar um definitivo e radical repúdio da epistemologia e filosofia transcendental.” HANSSEN, Beatrice. “Philosophy at Its Origin: Walter Benjamin's Prologue to the *Ursprung des deutschen Trauerspiels*”, p.820. In: *MLN, Comparative Literature Issue*, vol.110, n.4, (September, 1995), pp.809-833. [Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/3251205>. Acesso em: 11 de agosto de 2010.]

<sup>330</sup> BENJAMIN. GS I-1, p.207; ODT, p.15. [„Es ist dem philosophischen Schrifttum eigen, mit jeder Wendung von neuem vor der Frage der Darstellung zu stehen.“] Sobre a tradução de *Darstellung* por “apresentação” ao invés de “representação”, cf. GAGNEBIN. “Do conceito de *Darstellung* em Walter Benjamin ou verdade e beleza”, *KRITERION*, Belo Horizonte, nº 112, Dez/2005, pp.183-190. Muitas das análises aqui apresentadas pautam-se neste artigo. [Doravante citado como *Darstellung*]

<sup>331</sup> Segundo Gagnebin, isto demonstra um “aprofundamento, por Benjamin, da reflexão sobre o caráter *sprachlich* (linguístico, lingual, de linguagem) da atividade filosófica, isto é, também, porque as línguas são históricas, sobre o caráter essencialmente histórico do filosofar.” GAGNEBIN. *Darstellung*, p.186.

<sup>332</sup> Poder-se-ia, afora o caráter esotérico, indicar o ensaio, seguindo Adorno, como forma privilegiada da escrita filosófica: “o ensaio é mais dinâmico do que o pensamento tradicional, por causa da tensão entre a exposição e o exposto. Mas, ao mesmo tempo, ele também é mais estático, por ser uma construção baseada na justaposição de elementos. É somente nisso que reside a sua afinidade com a imagem, embora esse caráter estático seja, ele mesmo, fruto de relações de tensão até certo ponto imobilizadas.” ADORNO, Theodor W. “O ensaio como forma”, in: *Notas de literatura I*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Ed. 34, 2003, p.44. Neste “ensaio sobre o ensaio”, Adorno reconhece que “Benjamin foi o mestre insuperável” (p.29), pelo privilégio filosófico dado à escrita como forma de apresentação. Em notas subsequentes, Adorno será convocado novamente para esse

quanto o ensaio esotérico não se voltam à comunicação exterior de conteúdos preceituais, antes formam um *códex* histórico-literário, que lança mão do discurso de autoridade: a verdade inscrita em sua doutrina sibilina transmite-se via exegese, acordando modelos de escrita e leitura indissociáveis.<sup>333</sup> Se Benjamin reconhece como exemplares tais formas filosóficas pré-críticas (em diálogo com Platão e Leibniz), não significa que hipostasie os limites da razão promulgados pela filosofia moderna, mas pretende demonstrar que a filosofia não se restringe à investigação das condições (transcendentais) de possibilidade do conhecimento; muito mais, sua tarefa consiste na “apresentação da verdade”<sup>334</sup>. Se, com efeito, o sumo problema filosófico continua sendo a verdade, então esta não pode ser outra que não uma verdade histórica.

“Apresentação da verdade”, *Darstellung der Wahrheit*: o duplo genitivo indica, por um lado, que a filosofia deve expor a verdade, e por outro, que a verdade se apresenta a si mesma.<sup>335</sup> Porém, nestes dois casos, de que modo se opera? No primeiro caso, para caracterizar o procedimento filosófico, Benjamin distingue o método de aproximação da verdade do método do conhecimento. “A apresentação é o princípio conceitual [*Inbegriff*] do seu método. *Método é desvio*. Apresentação como desvio: é esse o caráter metodológico do tratado. A sua primeira característica é a renúncia ao percurso ininterrupto da intenção.”<sup>336</sup> Método – do grego *méthodos*, caminho através, em direção a – é descaminho, caminho não direto: este oximoro, afirmação negativa, significa que a apresentação é uma via indireta à verdade, que a verdade não se apresenta direta e incisivamente, e que, para tanto, deve-se antes de tudo renunciar ao “percurso ininterrupto da intenção”, ou seja, a uma vontade

---

diálogo.

<sup>333</sup> Como destaca Maria Filomena Molder, “ao tratado não importa o nome daquele que escreve, sendo a citação e o comentário os dois instrumentos da sua oficina.” MOLDER. “Método é desvio: uma experiência de limiar”, p.40. Também de acordo como Luciano Gatti, “a doutrina não é a verdade enquanto *conteúdo* transmitido ou resultado científico, mas o próprio *processo* de sua transmissão. A verdade aqui é entendida como codificação histórica.” GATTI. *Constelações*, p.97.

<sup>334</sup> BENJAMIN. GS I-1, p.207-8; ODT, p.16.

<sup>335</sup> Cf. GAGNEBIN. *Darstellung*, p.187

<sup>336</sup> BENJAMIN. GS I-1, p.208; ODT, p.16. [Itálicos acrescidos]

subjetiva de apreendê-la completamente. Silogisticamente pensando, em uma cadeia dedutiva cerrada, *more geometrico*: se a verdade se apresenta a si mesma e se a apresentação não chega diretamente à verdade, ou bem a verdade é uma tautologia ou bem uma aporia; ou é apresentação de si mesma idêntica e a verdade é apresentação, ou é uma apresentação que se oculta, cuja luz ofusca, e assim a verdade não passa de um lusco-fusco, que o pensamento não pode apreender claramente. Se não há saída para o pensamento, o desvio evita a aporia. O paradoxo metodológico, em sua contradição interna, dialética, aponta simultaneamente em direções opostas: um momento positivo e outro negativo da apresentação. Positivo, de que a apresentação da verdade é possível, negativo, de que esta apresentação *não* se apresenta. Ou seja, a técnica de apresentação da verdade não transparece, seu princípio conceitual não se expõe.<sup>337</sup> Para se aproximar da verdade, o pensamento tem de voltar, precisa ousar o indireto, renunciar à sua intenção de chegar à verdade por esse caminho linear, ou seja, o pensamento deve se reconhecer equívoco. Sua ambiguidade inerente significa que o pensamento, em sua limitação, busca o que lhe excede, o que está fora. Assim, a verdade é compreendida não como *adequatio* entre *res cogitas* e *res extensa*, nem como unidade da consciência, mas como *ser*, enquanto verdade *objetiva*. Sua apresentação é tanto o princípio metodológico como a tarefa última da filosofia. Neste sentido, a filosofia está sempre a meio caminho: sua tarefa é retornar ao princípio, seu fim é seu começo: a tarefa é infinita.

A fim de caracterizar esta busca da verdade, Benjamin dialoga com Platão a partir de uma peculiar leitura d'*O Banquete*, segundo um “erotismo filosófico” e uma “estética da verdade”. Em sua busca, o pensamento é atraído, seduzido, pelas formas de exibição da verdade nos fenômenos, pela sua aparição como beleza. Ao invés de dirimir a beleza como falsa aparência, a beleza é considerada como uma forma em que a verdade se apresenta. Daí que a beleza é verdadeira e a verdade é bela. Nas palavras de Benjamin, a verdade é o “teor

---

<sup>337</sup> Cf. BENJAMIN. GS I-1, p.207; ODT, p.16. “O que é método nos projetos filosóficos não transparece em sua organização didática.”

essencial” (*Wesengehalt*)<sup>338</sup> da beleza. Trata-se, com isso, não tanto de uma leitura estrita de Platão, mas de uma releitura de seus próprios conceitos, cunhados no ensaio sobre *As afinidades eletivas*. Este teor essencial pode ser pensado como relação entre “teor de verdade” e “teor coisal”. Assim, a beleza, como brilho, incandescência, luminosidade, é o aparecimento temporal da obra cuja duração (história) é sua verdade. Dito de outro modo, a verdade ou o “teor de verdade” dá-se a ver no “teor coisal” enquanto aparência histórica.<sup>339</sup> Portanto, o método como procedimento (*questio juri*) é indissociável da coisa (*questio facti*), ou seja, o método não é um aparato cognitivo precedente, que permite o encaminhamento ao objeto, mas enquanto desvio, deve partir da própria coisa, ao invés de dirigir-se diretamente à verdade, para encontrar a verdade *in media res*. Assim, método é desvio pois a apresentação da verdade é indissociável do objeto visado. Se a verdade é o fim e a apresentação é o seu meio, o objeto é seu princípio, de modo que ambos (verdade e objeto) coincidem como verdade objetual, objetiva. O “teor de verdade” aparece no perecimento da obra, em sua sobrevida, em sua história.<sup>340</sup>

Se a verdade apresenta-se como bela, o método de aproximação filosófica consiste em uma “apresentação contemplativa”<sup>341</sup>. A contemplação da verdade não é tanto uma passividade, mas uma atividade, uma reflexão móvel, que se dirige à coisa mesma em vistas da verdade.<sup>342</sup> Assim que, contraposto ao encadeamento linear da lógica discursiva, “o próprio

<sup>338</sup> BENJAMIN. *GS I-1*, p.210; *ODT*, pp.18-9

<sup>339</sup> Cf. BENJAMIN. *ODT*, pp.106-7: “O teor de verdade dessa totalidade [i.e., da arte], que não se encontra nunca na doutrina abstrata, e muito menos na moral, mas apenas no desdobramento *crítico* e *comentado* da própria obra, só de uma forma altamente mediatizada pode incluir prescrições de ordem moral.” [Itálicos acrescidos] Isto demonstra que Benjamin pensa muito mais em uma ordem estética que ética da verdade.

<sup>340</sup> Nas palavras de Adorno: “Se a verdade tem, de fato, um núcleo temporal, então o conteúdo histórico torna-se, em sua plenitude, um momento integral dessa verdade; o *a posteriori* torna-se concretamente um *a priori*”. ADORNO. “O ensaio como forma”, p.26. Quer dizer: a história é o *a priori*, a condição de possibilidade da obra, sua verdade.

<sup>341</sup> BENJAMIN. *GS I-1*, p.209; *ODT*, p.17.

<sup>342</sup> Acerca desse ponto, Benjamin não anda muito distante dos primeiros românticos – à diferença de que a reflexão não é uma operação subjetiva, mas objetiva, histórica, como destaca Benjamin. Cf. BENJAMIN. *ODT*, p.29.

da escrita é, a cada frase, parar novamente e recomeçar.”<sup>343</sup> A escrita filosófica, mais propriamente o ensaio, é constituída de partes, fragmentos, que obrigam o pensamento a se deter em “estações de reflexão”, tendo em vistas o próprio objeto.<sup>344</sup> Isto confere ao pensamento um ritmo intermitente, descontínuo, da parte ao todo, do objeto à verdade, do particular ao universal, e de volta.

O pensamento volta continuamente ao princípio, regressa com minúcia à própria coisa. Este infatigável movimento de respiração é o modo de ser específico da contemplação. De fato, seguindo, na observação de um único objeto, os seus vários níveis de sentido, ela recebe daí, quer o impulso para um arranque constantemente renovado, quer a justificação para a intermitência do seu ritmo.<sup>345</sup>

Esta rítmica filosófica, própria do ensaio e do tratado, paralisada em um instante, congelada em uma imagem, corresponde visualmente ao mosaico, cujas partes, fragmentos, não podem ser depreendidas umas das outras, posto que heterogêneas, singulares, extraídas de contextos distintos;<sup>346</sup> assim, os fragmentos devem ser apreendidos tanto em sua unidade e singularidade irreduzíveis, quanto em sua reunião, conexão em uma nova unidade: a unidade da verdade apresentada. O modo do pensamento deve se assemelhar à configuração do seu objeto, cuja verdade é a apresentação da totalidade em seus elementos mínimos. Nos termos de Benjamin: “A relação entre a elaboração micrológica e a escala do todo, [...] demonstra que o teor de verdade [*Wahrheitsgehalt*] se deixa apreender apenas através da imersão [*Versenkung*] nos pormenores de um teor coisal [*Sachgehalt*].”<sup>347</sup> Significa que a verdade só

<sup>343</sup> BENJAMIN. *GS I-1*, p.209; *ODT*, p.17.

<sup>344</sup> O caráter fragmentário do ensaio, segundo Adorno, deve-se a uma relação *objetiva*: “O ensaio pensa em fragmentos, uma vez que a própria realidade é fragmentada; ele encontra sua unidade ao buscá-la através das fraturas, e não ao aplainar a realidade fraturada. [...] A descontinuidade é essencial ao ensaio; seu assunto é sempre um conflito em suspenso.” ADORNO. “O ensaio como forma”, p.35.

<sup>345</sup> BENJAMIN. *GS I-1*, p.208; *ODT*, pp.16-7.

<sup>346</sup> De acordo com Romero Freitas: “A metáfora visual do mosaico é utilizada porque, na imagem, a apreensão das partes é simultânea, todos os elementos estão diretamente relacionados. Assim, no texto tratadístico o método consiste em desviar-se sempre da cadeia dedutiva, constituindo um conjunto de reflexões interrompidas que, após a leitura, revela um conhecimento unificado sobre o objeto. [...] O tratado não é a justaposição de fragmentos autônomos; é a coordenação de fragmentos heterogêneos mas independentes. Por isso o mosaico, no qual cada parte, isolada, não possui valor algum, é o seu análogo visual.” FREITAS, Romero. “Estilo e método da filosofia nos primeiros trabalhos de Walter Benjamin”, p.383.

<sup>347</sup> BENJAMIN. *GS I-1*, p.208; *ODT*, p.17.

se deixa apreender através da imersão no objeto<sup>348</sup>, em seus pormenores, em seus elementos mínimos, singulares, ou seja, a forma própria de exposição da verdade é igualmente intermitente, descontínua, desviante. Este é o porquê das analogias visuais<sup>349</sup> e redescrições constantes feitas por Benjamin, uma vez que a verdade não se deixa depreender de uma cadeia lógico-dedutiva ou apreender em uma afirmação categórica.

Enquanto a verdade se auto-apresenta, o pensamento é uma aproximação que mantém uma distância, uma mirada que não visa a apropriar-se da verdade, subscrevê-la ou prescrevê-la como dogma. Pois que “a verdade não é desvelamento que destrói o mistério, mas revelação que lhe faz justiça.”<sup>350</sup> Fazer justiça ao mistério não significa abdicar de dizer a verdade, calar diante do enigma, mas expô-la em sua complexidade. Paradoxalmente, a verdade se apresenta como mistério, aparece enquanto oculta, se revela velada. “Não se trata, enfim – como elucida Eduardo Silva –, de dizer o que está atrás do enigma, mas de ver o próprio enigma.”<sup>351</sup> Isto considerado quanto à apresentação da verdade *nos termos do Prólogo*, resta apenas procurar demonstrar a articulação interna de seu argumento, remontando suas partes. “Logo, a solução de um enigma é a reconfiguração de suas partes, não a (impedida, bloqueada) reconstrução do todo. E se o que gera qualquer resposta é uma reorganização das peças, a pergunta ‘morre’ com a solução, mas ‘nasce’ como novo enigma.”<sup>352</sup> Em outras palavras, a verdade, como teor (*Gehalt*) da beleza, não se desvela ao remover-lhe o véu da aparência; é inextrincável, enquanto conteúdo, de sua forma;<sup>353</sup> em

<sup>348</sup> Segundo Adorno, esta imersão no objeto dá a característica do modo de pensar: “O pensamento é profundo por se aprofundar em seu objeto”. ADORNO. “O ensaio como forma”, p.27.

<sup>349</sup> Esta compreensão da verdade remete à teoria platônica da ideia como *eidos* e à utilização de imagens em analogias, mas tal discussão fugiria ao escopo desta dissertação.

<sup>350</sup> BENJAMIN. GS I-1, p.211; ODT, p.19.

<sup>351</sup> SILVA, Eduardo S. N. *Filosofia e arte em Theodor W. Adorno*: a categoria de constelação. Tese de doutorado em Filosofia, UFMG, 2006, p.155. Ainda que esta assertiva seja extraída do escopo de uma problemática adorniana, o autor constantemente aponta a herança e a reformulação dos conceitos benjaminianos por parte de Adorno, o que justifica esta estrita e pontual apropriação. Cf. a parte 3 da Tese, em que a categoria de constelação é analisada a partir deste diálogo.

<sup>352</sup> SILVA, E. S. N. *Filosofia e arte em Theodor W. Adorno*, p.156.

<sup>353</sup> Contudo, deve-se distinguir teor (*Gehalt*) de conteúdo (*Inhalt*): este opõe-se a forma, mas não se confunde com a matéria, enquanto aquele opõe-se a tudo o que é externo à obra, mas sem se confundir com a própria obra.

suma: não há verdade fora de sua forma de exposição. Por isso sua forma de apresentação é oblíqua, abstrusa, sinuosa, desviante – aquilo que a tratadística medieval reconheceu como “a essência indescritível do verdadeiro [*unumschreibliche Wesenheit des Wahren*]”<sup>354</sup>.

Esta é a verdade, tal qual apresentada por Benjamin em seu prefácio. Essa obscuridade teórica poderia soar como uma escapatória ardilosa diante de uma exigência de maior rigor e clareza filosóficos; ao contrário, demonstra uma crítica ainda mais severa dos limites da razão, do conhecimento, do pensamento; mas uma limitação que não estagna, antes procura em sua própria limitação histórico-linguística o fundamento para a renovação de sua tarefa.

Para Benjamin, não há “conhecimento da verdade”; ambos não coincidem, são termos que se opõem diametralmente. Não se apropria da verdade como um conhecimento de seu objeto. Ao passo que as condições de possibilidade do conhecimento são pautadas em um princípio subjetivo, inscrito na própria noção de “apropriação”, a verdade é objetiva; não como objeto para o entendimento, mas como *ser*. Em uma crítica da crítica do conhecimento, diz Benjamin: “O conhecimento é um haver. O seu próprio objeto é determinado pela necessidade de ser apropriado pela consciência, ainda que seja uma *consciência transcendental*.”<sup>355</sup> Conhecimento é posse, apoderação, determinação (em sentido kantiano), sujeição do objeto ao entendimento, aprisionamento do que é estranho ao pensamento. Com isso, o entendimento opera uma desobjetificação do objeto via abstração que elimina o caráter contrário, contraposto ao pensamento; ao passo que a verdade procura assemelhar-se ao objeto em sua singularidade. O procedimento epistemológico, que visa direta e incisivamente ao objeto, elide consigo o problema da apresentação, analisado acima. “O método, que para o conhecimento é um caminho para chegar ao objeto de apropriação – ainda que pela sua produção na consciência – é para a verdade apresentação de si mesma, e por isso algo que é

---

Segundo Cláudia Castro, o teor é a “unidade sintética entre o sensível e o espiritual”, ou seja, entre aparência e essência, entre imanência e transcendência, síntese entre obra e verdade na história. CASTRO, Cláudia. “Sobre o tapete da verdade: Benjamin e Hölderlin”. *Viso - Cadernos de estética aplicada*, n. 2, mai-ago/2007, p.8.

<sup>354</sup> BENJAMIN. GS I-1, p.208; ODT, p.16.

<sup>355</sup> BENJAMIN. GS I-1, p.209; ODT, pp.17-8. [Itálico acrescido]

dado juntamente com ela, como forma.”<sup>356</sup> Método como desvio e método como caminho direto – o *modus operandi* filosófico da verdade e o do conhecimento, como procedimentos que se encaminham ao objeto por vias totalmente opostas, permitem distinguir não apenas percursos mas também pressupostos filosóficos.

Como forma de exposição da verdade, o ensaio contrapõe-se ao sistema. “Se a filosofia quiser conservar a lei da sua forma, não como propedêutica mediadora do conhecimento, mas como apresentação da verdade, então aquilo que mais importa deve ser a prática dessa sua forma, e não sua antecipação num sistema.”<sup>357</sup> Por um lado, o ensaio caracteriza-se pela indissociável articulação entre verdade e forma de apresentação, quer dizer, pela não-diferenciação entre o objeto do pensamento e sua forma de exposição, como pressuposto do exercício filosófico, que inicia e termina no objeto, *in media res*. Por outro lado, e contrário a isso, o “conceito de sistema do século XIX”<sup>358</sup> caracteriza-se pela intenção de “capturar”, apropriar-se da verdade em uma rede de conhecimentos, quer dizer, compreende que a verdade resultaria de uma sistemática totalização dos resultados obtidos pelas ciências particulares. E se cada ciência particular possui seus próprios pressupostos, que não se pode inferir de outra ciência, então entre elas há uma descontinuidade constitutiva, a ser supraordenada pelo sistema. Por contraste, a unidade da verdade visada pelo ensaio não se apresenta pela mediação de conhecimentos isolados, mas como uma “unidade sem saltos [*sprunglose*]”<sup>359</sup>, imediata, ou seja, não como conexão progressiva ou presumida de conhecimentos isolados, mas como unidade indivisível.

Contudo, Benjamin não faz uma negação abstrata do sistema; antes, reconhece em todo ímpeto sistemático a projeção de uma unidade, a busca por uma totalidade do mundo numa ordem não empírica, qual seja, das ideias. Dos sistemas filosóficos, porém, mantém-se

---

<sup>356</sup> BENJAMIN. GS I-1, p.209; ODT, p.18.

<sup>357</sup> BENJAMIN. GS I-1, pp.207-8; ODT, p.16.

<sup>358</sup> BENJAMIN. GS I-1, p.207; ODT, p.16.

<sup>359</sup> BENJAMIN. GS I-1, p.213; ODT, p.21.

apenas este impulso ordenador do mundo, ainda que tenha malogrado em virtude da impossibilidade de tal unidade última. Cabe aqui retomar o que foi discutido no primeiro capítulo desta dissertação no que diz respeito ao conceito de sistema, de Kant aos primeiros românticos. Como se pôde observar, em Kant, a busca por uma unidade sistêmica, seja internamente, das faculdades subjetivas, seja externamente, da multiplicidade das leis empíricas, permaneceu aberta, com vistas a uma unidade finalística. Em Fichte, seja o sistema estrutural apriorístico da razão teórico-prática como unidade fundamental da consciência a partir da reflexão do Eu absoluto, do sujeito moral-cognoscente, seja a unidade dos conhecimentos científicos postulada pela doutrina-da-ciência, mostrou-se inconclusa em virtude das muitas e reconhecidamente necessárias reelaborações da *Doutrina-da-ciência*, sinal da discrepância entre seu objetivo e seu meio de exposição, entre seu conteúdo e sua forma. Os primeiros românticos, que procuraram “compreender de maneira absoluta o sistema”<sup>360</sup>, como unidade da totalidade de conexões, como sistema de fragmentos finalisticamente estruturado, souberam, por sua vez, reconhecer como necessária e fundamental a incompletude do sistema.<sup>361</sup>

Assim que a “lógica do sistema” mantém sua validade: enquanto fracassa, em seu esboroamento, em suas ruínas. Reconhecendo este ímpeto sistemático e partindo de suas arestas, ou seja, da necessária incompletude do sistema, de seu não fechamento, não acabamento, Benjamin aponta “projetos filosóficos” cuja tarefa consistiria em apresentar o mundo empírico na ordem das ideias: “a tarefa do filósofo é a de se exercitar no esboço descritivo do mundo das ideias, de tal modo que o mundo empírico é absorvido naquele e nele

---

<sup>360</sup> BENJAMIN. CCA, p.51.

<sup>361</sup> Para fins de compreensão dos passos implicitamente dados por Benjamin, é possível acrescentar que, como epígono desta disputa pela unidade sistemática, em sua consumação idealista, encontrar-se-ia Hegel, com seu sistema do saber absoluto, que presumia esta unidade última no desenvolvimento do espírito até seu autoconhecimento perfeito. Isto, contudo, ou consumou-se em Hegel, ou se esvaiu na história da filosofia pós-idealista, a saber, com o materialismo de Marx, ainda que seus sucessores continuassem a perseguir aquele fim.

se dissolve”<sup>362</sup>. Portanto, a tarefa da filosofia, enquanto exercício (*Übung*), consiste em esboçar, descrever e redescrever, projetar o mundo na ordem das ideias, sem, com isso, chegar a uma unidade definitiva. Como, pois, se a verdade é uma unidade sem fraturas, a escrita filosófica opera por fragmentos?<sup>363</sup> Isto se deve à descontinuidade própria das ideias, que se delimitam em si mesmas e que guardam entre si uma distância. Esse passo, da apresentação da verdade à apresentação das ideias, evidencia um desvio (método) para chegar à verdade, ou seja, demonstra que a verdade se apresenta como articulação das ideias. “A verdade, presentificada no bailado das ideias apresentadas”<sup>364</sup>, consiste em uma harmonia, uma relação espaço-temporal de ideias apresentadas pela descrição filosófica.

Na “origem” desses “projetos filosóficos” de descrição do mundo segundo a ordem das ideias, encontra-se a filosofia platônica. E é no encaixe de Platão que Benjamin pensa a ideia como *ser*. Porém, a ideia não é uma essência subsistente por si e imutável em um mundo suprassensível ou num universo supraordenado, como em Platão, nem uma categoria transcendental da razão, como em Kant, mas um ser que configura os fenômenos. Por sua vez, os fenômenos não participam do ser das ideias em sua aparência (*Schein*) empírica; antes, o entendimento divide-os, dissolve-os em seus componentes distintivos, o que neles há de extremo e único, através da subordinação aos conceitos. Nesta dissolução constitutiva em vistas de uma reordenação, ou seja, neste duplo procedimento, destrutivo e construtivo, os fenômenos, afirma Benjamin, “desfazem-se da sua *falsa unidade* para, assim divididos, poderem participar da *unidade autêntica da verdade*. Na sua divisão, os fenômenos subordinam-se aos conceitos. E são estes que dissolvem as coisas nos seus elementos

---

<sup>362</sup> BENJAMIN. GS I-1, p.212; ODT, p.20.

<sup>363</sup> De acordo com a Apresentação que Sérgio Paulo Rouanet faz em sua tradução do livro: “O primado do fragmentário sobre o sistemático, a constante retomada dos mesmos temas, a passagem brusca, sem transição, de um tópico para outro: se são essas as características do tratado, não resta dúvida de que o livro é um tratado.” ROUANET, S. P. “Apresentação”, in: BENJAMIN. *Origem do drama barroco alemão*, p.22.

<sup>364</sup> BENJAMIN. GS I-1, p.209; ODT, p.17.

constitutivos.”<sup>365</sup> Com isso, os conceitos têm um papel de mediador entre os fenômenos e as ideias, e a dissolução dos fenômenos em seus elementos permite-lhes que sejam salvos nas ideias. Há um duplo procedimento do conceito: 1) analítico: dissolução do fenômeno em seus elementos constitutivos; 2) sintético: possibilita a organização destes elementos na ideia. A isto corresponde a dupla relação da ideia com o fenômeno: 1) dissolução de sua falsa unidade; 2) salvação em uma unidade verdadeira. Esta dupla relação é concomitante: “A salvação dos fenômenos por meio das ideias vai de par com a apresentação das ideias por meio da empiria. Pois as ideias não se apresentam em si mesmas, mas apenas e exclusivamente através de uma organização dos elementos coisais no conceito.”<sup>366</sup>

A despeito dessa tentativa de exposição esquemática, deve-se resaltar, primeiro, que a análise não consiste em um processo dedutivo em que as partes são depreendidas umas das outras, e segundo, que o conceito propriamente não opera síntese, apenas a possibilita.<sup>367</sup> Deve-se entender, também, que a “falsa unidade” do fenômeno implica que sua unidade é apenas aparente, ou seja, que o objeto parece uma unidade, mas que, sob a intervenção do entendimento, revela-se uma multiplicidade conceitual reordenada e reunida na unidade da ideia. Em outras palavras, o objeto “em si mesmo” não possui unidade, apenas sob a ação do entendimento que primeiramente o decompõe em suas partes constitutivas, mostrando assim sua multiplicidade, e posteriormente o recompõe na unidade heterogênea da ideia, conferindo ao fenômeno uma unidade *a posteriori*. Desse modo, a ideia não é uma realidade absolutamente apartada do mundo empírico e subsistente por si, mas permite-se reconhecer apenas enquanto configuração dos elementos constitutivos das coisas. Em outras palavras, “o único caminho possível para vislumbrar o âmbito das ideias é através de seu aparente contrário, isto é, do fenômeno. A faticidade e sua organização virtual, os fenômenos e as

<sup>365</sup> BENJAMIN. GS I-1, p.213; ODT, p.22.

<sup>366</sup> BENJAMIN. GS I-1, p.214; ODT, p.22.

<sup>367</sup> Benjamin diz que nas ideias, “não é o homogêneo que coincide, mas o extremo que alcança uma *síntese*.” BENJAMIN. GS I-1, p.221; ODT, pp.29-30. [Itálico acrescido]. Dever-se-ia perguntar, afinal, de que tipo de síntese se trata. Certamente não de uma que funda tese e antítese, os extremos, em uma unidade homogênea.

ideias, se vinculam indissolúvelmente.”<sup>368</sup> Há, portanto, nesta polaridade mediada pelos conceitos, uma circularidade – dos fenômenos às ideias, e volta –, de modo que, na passagem de um a outro, tanto um quanto outro se alteram, ou seja, para que os fenômenos participem das ideias, precisam ser dissolvidos, e para que a ideia apresente-se no mundo empírico, precisa ser na forma de configuração das partes, como unidade de fragmentos.<sup>369</sup> Trata-se de uma imediatidade mediada por conceitos, quer dizer, neste ínterim, os conceitos operam uma “mediação por imediatez”, da parte ao todo, e de volta à parte: os fenômenos são ideias fragmentadas, e as ideias são fenômenos redimidos. Este ritmo circular e intermitente consiste, afinal, na apresentação mesma da verdade. Segundo John Pizer: “O círculo, contudo, é hermenêutico. Se o todo (verdade) assume o caráter das partes (os extremos do fenômeno agrupados dando corpo às ideias), as partes redimidas são investidas do caráter do todo.”<sup>370</sup>

Todavia, se a verdade só se permite apreender, ou melhor, apresentar, indiretamente, Benjamin deve recorrer a analogias, imagéticas e musicais (o que denota uma expansão linguística da palavra à imagem e ao som), para dizer o que seja a verdade. E se ela não se deixa explicar verbalmente, ao modo de uma definição categorial, se mantém-se como mistério, é porque a verdade não se define previamente por um conjunto de conceitos, mas apenas contextualmente, de acordo com o objeto visado. Dito de outro modo, a verdade, como relação harmoniosa entre as ideias, que são a “ordenação virtual objetiva”, a “interpretação

---

<sup>368</sup> TRUJILLO, Carlos Marzán; JORGE, Marcos Hernández. “Crítica y utopía en la concepción del lenguaje de Walter Benjamin”. *Constelaciones – Revista de Teoría Crítica*, vol. 2, 2010, p.197. [Disponível em: [www.constelaciones-rtc.net](http://www.constelaciones-rtc.net). Acesso em: novembro de 2011.]

<sup>369</sup> Pode-se observar que Benjamin se apropria de uma maneira muito fecunda da teoria platônica, reformulando a relação entre fenômeno e ideia e o sentido de “aparência” e “participação”, conectando Platão com o Primeiro Romantismo e Goethe, e assim formulando sua própria teoria.

<sup>370</sup> PIZER, John. “History, Genre and ‘Ursprung’ in Benjamin’s Early Aesthetics”. *The German Quarterly*, Vol. 60, No. 1. (Winter, 1987), p.76. Georg Steiner nota ainda que Benjamin não está “preso no círculo hermenêutico – o uso da parte para definir o todo cuja própria definição governa o status da parte – mas, como Heidegger, ele acolhe esta circularidade, perceptiva em sua intimidade característica que liga o objeto à interpretação a interpretação ao objeto”. STEINER, G. “Introduction”, pp.20-1. Por outro lado, esta tentativa de aproximar Benjamin e Heidegger, a despeito de suas muitas e decisivas divergências de princípio, é observada com cautela por Beatrice Hanssen, que não deixa de incluir uma crítica da compreensão heideggeriana do tempo como historicidade. Cf. HANSSEN, Beatrice. “Postscript: Natural History and the Hermeneutical Circle”, in: *Walter Benjamin’s Other History: of stones, animals, human beings, and angels*. Berkeley: University of California Press, 1998, pp.19-23.

objetiva”<sup>371</sup> dos fenômenos, é resultado da configuração do objeto a partir de seus elementos constitutivos. Benjamin explicita a relação das ideias com os fenômenos com uma imagem, ou ainda, a partir da categoria de *constelação*: “As ideias relacionam-se com as coisas como as constelações [*Sternbilder*] com as estrelas. Isto significa desde logo que elas não são nem os conceitos nem as leis das coisas.”<sup>372</sup> Traduzindo: cada estrela é um conceito, um elemento constitutivo extremo do fenômeno, de modo que a relação entre eles configura uma ideia. Mas a ideia não é a lei das coisas, o que rege o mundo dos fenômenos, assim como a lei da gravitação universal não explica todas as relações possíveis entre os corpos celestes. A constelação, por definição, não corresponde ao complexo real de estrelas, pois estas, “em si mesmas”, estão localizadas em regiões distintas no espaço; antes, a constelação é o resultado da organização em uma figura da “luz”<sup>373</sup> que chega em determinado lugar e em determinado momento. Isto implica que a categoria de constelação é uma relação espaço-temporal, i.e., histórica, uma vez que, se uma estrela se apaga, se um conceito muda, altera-se a constelação, a ideia, a qual só se dá a ver em *um* dado momento, em *um* ponto específico, ou seja, segundo uma perspectiva histórica. Mas as ideias *em si mesmas*, sem levar em consideração seu observador ocasional, são anistóricas; por conseguinte, cada observador, no caso, cada filósofo, terá sempre de redescobrir a constelação, redescrever as ideias, segundo seu momento histórico. Mais uma vez:

As ideias são constelações [*Konstellationen*] eternas, e se os elementos se podem conceber como pontos em tais constelações, os fenômenos estão nelas simultaneamente dispersos e salvos. E aqueles elementos, que os conceitos têm por tarefa destacar dos fenômenos, são mais claramente visíveis nos extremos da constelação. A ideia é descritível como a configuração daquela conexão em que o único-extremo se encontra com o que lhe é semelhante [*seinesgleichen*].<sup>374</sup>

<sup>371</sup> BENJAMIN. GS I-1, p.214; ODT, p.22.

<sup>372</sup> BENJAMIN. GS I-1, p.214; ODT, p.22.

<sup>373</sup> Pode-se conjecturar acerca da proveniência do termo grego *phainomenon* (fenômeno) a partir do radical *phos* (luz).

<sup>374</sup> BENJAMIN. GS I-1, p.215; ODT, p.23.

Porém, como pode o que é único e extremo, singular, encontrar-se com algo semelhante? O que une os extremos na ideia é justamente sua diferença, sua singularidade irreduzível. Segundo Samuel Weber, “o que é articulado na ideia é uma relação de singularidades umas com as outras, em que elas não são subsumidas sob um conceito geral [...], mas, ao invés, uma reunião de diferenças singularizantes que são irreduzíveis umas às outras.” Quer dizer, “o ‘único’ (*Einmalig*) é também extremo, [...] porque o extremo resiste subsunção e normatização. O que as singularidades têm em comum é sua incomensurabilidade.”<sup>375</sup> A semelhança pressupõe uma diferença, o que significa, portanto, que aquilo que o conceito alcança como extremo no fenômeno, sua singularidade, não é subsumida, mas preservada. E se a ideia é a reunião desses extremos em sua semelhança, em sua proximidade e distância, a unidade não compreende uma igualdade, mas uma não igualdade comum.

Enquanto relação espaço-temporal (histórica) dos elementos conceituais dos fenômenos, a própria ideia deve submeter-se a este processo, quer dizer, a própria categoria de constelação deve ser reconfigurada em uma reordenação dos conceitos de acordo com o objeto visado. Neste sentido, ao caracterizar a ideia como essência, não como objeto da razão, Benjamin modula a definição de constelação em uma nova analogia astronômica, como uma relação entre as ideias, não mais entre conceitos. E do mesmo modo que a ideia se define pela relação de proximidade e distância entre os elementos coisais, as ideias distinguem-se entre si.

Tal como a harmonia das esferas se funda nas órbitas dos corpos celestes que não se tocam, assim também o *mundus intelligibilis* se funda na distância intransponível entre as essências puras. Cada ideia é um sol, e relaciona-se com as outras como os sóis se relacionam uns com os outros. A relação tonal [*tönende*] dessas essências é a verdade.<sup>376</sup>

Desta feita, a ideia não é mais caracterizada como constelação, mas como sol, em torno do qual gravitam os elementos dos fenômenos, dispersos e reunidos, formando (para manter a analogia) um “sistema solar” (apesar de não ser propriamente um sistema). A ideia, ela

<sup>375</sup> WEBER, Samuel. *Benjamin's –abilities*. Cambridge/London: Harvard University Press, 2008, p.137.

<sup>376</sup> BENJAMIN. *GS* I-1, pp.217-8; *ODT*, pp.25-6.

mesma uma estrela, dista das outras como em uma galáxia. Ao passo que a constelação é uma figura concebível apenas sob um ponto de vista determinado, uma galáxia configura uma totalidade abrangente de estrelas em relação interna. Pois em uma constelação pode haver estrelas de sistemas diferentes, infinitamente distantes, que possivelmente já tenham desaparecido, mas cuja luz chega naquele lugar somente naquele tempo. Assim, se a constelação é uma configuração histórica, que se dá a ver sob uma determinada perspectiva, as ideias reúnem os elementos coisais em uma totalidade espaço-temporal mutável, em constelações conceituais cambiantes. Porém, cada estrela, cada corpo celeste, considerado em si mesmo, na rotação em torno de seu próprio eixo, compreende uma frequência, uma temporalidade, um ritmo.

A harmonia das esferas, ou *harmonia mundi*, concebida pela filosofia pitagórica, compreende que, a partir do movimento dos corpos celestes, pode-se calcular sua periodicidade, sua frequência, e da distância entre eles, perceber proporções matemáticas. Como toda frequência produz um som, ainda que inaudível aos ouvidos humanos, cada corpo celeste, cada planeta, corresponde a uma nota musical, e a distância entre eles forma uma escala, de forma que, um conjunto de corpos celestes, um sistema solar, compõe uma harmonia. Portanto, haveria uma harmonia no universo, *harmonia mundi*, orquestrada pela a órbita das esferas celestes: a lua em torno do planeta, a rotação do planeta em torno do seu eixo, a translação do planeta em torno do sol, a órbita dos outros planetas, as galáxias, e os cometas, as nebulosas, e o buraco negro, silêncio.<sup>377</sup>

Da astronomia à filosofia, que originariamente andavam juntas: a harmonia das esferas, como relação *tonal* das ideias, é a verdade. Todavia, a verdade não implica necessariamente um centro tonal perceptível, ou seja, que haja um princípio ordenador a reger

---

<sup>377</sup> Escuse-se aqui uma breve digressão. A órbita dos planetas em torno do sol é elíptica. Como um planeta, cada coisa, seu *si-mesmo*, é uma ipseidade. No movimento de compreensão, como círculo hermenêutico, há um duplo centro, de modo que o movimento de aproximação é ao mesmo tempo um afastamento. A compreensão é elipsoidal. Quer dizer que, as coisas, os fenômenos, dispersos em seus elementos constitutivos, comportam-se elipticamente. *A ipseidade é uma elipse.*

a relação entre as ideias. Pode-se dizer que se trata muito mais de um “modalismo” que de um “tonalismo”, ou melhor, se um não exclui o outro, de um modalismo conceitual em relação a um tonalismo eidético. Traduzindo da linguagem musicológica para as categorias filosóficas: a ideia, como configuração dos elementos constitutivos dos fenômenos, compreende uma relação entre conceitos que se estabelece no tempo e no espaço, historicamente, o que implica modulações, alterações conjunturais de conceitos; a verdade, como relação entre ideias, como nexos de inteligibilidade entre conjunções conceituais distintas, estabelece entre as ideias uma distância, um intervalo, uma tensão constante, que determina as relações recíprocas entre as ideias e que ao mesmo tempo resulta desta interação, de cada tensão em suspenso. Mas, apesar de a verdade consistir em uma unidade sem fraturas, há uma necessária descontinuidade entre verdades, ou seja, cada verdade é independente da outra uma vez que circunscreve ideias distintas em momentos distintos. Portanto, deve-se distinguir que, se o princípio da constelação é a duração, o da harmonia é a concomitância. Com a inserção da temporalidade na harmonia, do elemento rítmico, a relação entre as ideias também deve alterar-se com o tempo, ou seja, historicamente. Em suma: se a verdade é uma relação entre as essências, uma harmonia entre as ideias, um nexos entre diferentes configurações de fenômenos, também a verdade é contextual, coetânea, histórica.

Retornando por outra via, estritamente filosófica, à relação fenômeno-conceito-ideia proposta por Benjamin, é ainda preciso contrastá-la com a elaboração kantiana, uma vez que se utiliza da mesma linguagem, apesar de seu afastamento precípua (e isto, contudo, não é fortuito). Primeiramente, não se trata, como em Kant, de uma síntese da apreensão no fenômeno para a produção de uma imagem na consciência, ou da unidade sintética do múltiplo da intuição pelo esquematismo da imaginação para a compreensão do conceito, i.e., não se quer dizer aqui que o conhecimento é fruto da concordância da intuição com o conceito ou a determinação do objeto pelo conceito. Para Benjamin, o conceito mesmo não opera

síntese, muito menos identifica os fenômenos a partir de algo comum, de uma identidade; antes, o conceito procede de algo extremo, díspar: do que é único e singular no fenômeno. Segundamente, o universal não é o conceito, nem uma média niveladora, mas a ideia.<sup>378</sup> Assim, na relação do conceito com o fenômeno, este se mantém como singularidade; e na relação da ideia com o fenômeno, este é inserido em uma totalidade.<sup>379</sup>

Benjamin concede a Kant que os conceitos, sim, são frutos da “espontaneidade do entendimento”<sup>380</sup>; mas o fenômeno deve ser o ponto de partida: e nisto consiste seu anti-idealismo. Talvez Benjamin também concorde, de início, que o conceito sem intuição é cego e a intuição sem conceito vazia; porém, se a ideia, para Kant, não encontra expressão adequada no mundo dos fenômenos e jamais pode ser intuída, apenas pensada, contrariamente, para Benjamin, este é, afinal, o problema que o filósofo tem de enfrentar: o entendimento, através dos conceitos, deve operar esta passagem entre os fenômenos e as ideias. Pois se a tarefa do filósofo é apresentar o mundo na ordem das ideias, ele só pode fazê-lo através dos conceitos, ou seja, enquanto princípio subjetivo de desconstrução e reconstrução das coisas, a operação dos conceitos é um passo necessário para a representação dos fenômenos e apresentação das ideias.<sup>381</sup> Benjamin não nega este princípio subjetivo do conhecimento, antes propõe, como proclamara em seu programa filosófico de 1917, que o conhecimento não depende apenas deste lado subjetivo, mas também de um princípio objetivo, e mais, que é preciso uma zona intermediária, neutra, entre objeto e sujeito, em que se dê a verdade, não como adequação entre um e outro, mas como configuração dos elementos coisas a partir dos conceitos na ordem das ideias, as quais, por sua vez, não são categorias da razão, mas algo de linguístico.

<sup>378</sup> BENJAMIN. GS I-1, p.215; ODT, p.23.

<sup>379</sup> BENJAMIN. GS I-1, p.227; ODT, p.35.

<sup>380</sup> BENJAMIN. GS I-1, p.210; ODT, p.18.

<sup>381</sup> Aqui cabe justificar por que se deve traduzir *Darstellung* por “apresentação”: primeiro, porque Benjamin quer se destacar da filosofia idealista, e segundo, porque o termo “representação” (*Repräsentation*) é empregado, ainda que poucas vezes, mas num sentido preciso, para designar o contrário da “apresentação” das ideias: a “representação” dos fenômenos. Trata-se, enfim, da “apresentação das ideias” nos fenômenos e da “representação dos fenômenos” nas ideias. Cf. BENJAMIN. GS I-1, p.214; ODT, p.22.

Benjamin insiste que a ideia não se apresenta diretamente no mundo dos fenômenos;<sup>382</sup> antes, é na linguagem que se apresenta: “a ideia é algo linguístico”<sup>383</sup>. Ou seja, a ideia não é objeto da intuição (*Anschaung*), nem mesmo da “intuição intelectual”. Como princípio linguístico, a ideia é propriamente “nome”. Porém, a ideia como nome não significa o mesmo que a “linguagem originária” (*Ursprache*), de seu ensaio de 1916; Benjamin reitera que ela é objeto da “percepção originária” (*Urvernehmen*)<sup>384</sup>. Deve-se, portanto, distinguir “percepção” (*Vernehmen*), de “intuição” (*Anschaung*): a primeira denota uma relação direta, imediata com as coisas, na qual surge o nome; ao passo que a segunda corresponde a uma visibilidade, uma faculdade de apreensão das coisas indireta, mediada por uma imagem.<sup>385</sup> Assim, a “percepção originária” (*Urvernehmen*), quase que um “pré-perceber”, significa a percepção da origem linguística da ideia como nomeação. O nome das coisas, enquanto ideia, é a configuração imediata do fenômeno, sem a mediação dos conceitos, os quais surgem da abstração da faculdade linguística como princípio subjetivo de decomposição dos elementos coais desde a separação entre sujeito e objeto.

Como a filosofia opera por conceitos, ou seja, inicia com uma linguagem decaída, pós-adâmica, reconhecidamente histórica, sua tarefa então consiste em “restituir” o primado linguístico do nome na palavra, quer dizer, operar por conceitos, mas elevar os fenômenos às ideias. Contudo, isto não implica em um “retorno” ao “estado paradisíaco por excelência” da linguagem adâmica. Esta volta e reviravolta da linguagem é fundamentalmente um ato de rememoração (*Erinnerung*).<sup>386</sup> E para que isto seja possível, primeiramente é necessário que haja esquecimento, um ofuscamento da origem nominativa da palavra; e ainda, que esta retomada, esta restituição, seja uma renovação, não da linguagem originária, mas da origem

<sup>382</sup> De acordo com Gatti: “Se a verdade fosse exposta nos fenômenos brutos, a crítica seria presa fácil de um realismo ingênuo que pensaria encontrar a verdade na imediatez mesma dos fatos.” GATTI. *Constelações*, p.106.

<sup>383</sup> BENJAMIN. GS I-1, p.216; ODT, p.24. [„Die Idee ist ein Sprachliches“]

<sup>384</sup> Cf. BENJAMIN. GS I-1, p.216-7; ODT, p.24-5.

<sup>385</sup> Poder-se-ia perguntar, então, por que Benjamin fornece “imagens” para apresentar as ideias, o que levaria a outras consequências e exigiria explicações que não cabem no escopo desta discussão.

<sup>386</sup> BENJAMIN. GS I-1, p.217; ODT, p.25.

linguística da palavra como nome; em suma, a rememoração significa perceber novamente a percepção originária, ou seja, perceber que o nome *é* a coisa, que a ideia *é* o fenômeno, imediatamente, mas também que *não o é*, mediatamente pelos conceitos, pois as coisas precisam ser primeiramente dissolvidas para tornarem-se novamente unidade. Nesta operação de destruição e reconstituição das coisas deveria ressoar o ato originário de nomeação, como tradução da linguagem das coisas na linguagem humana, assim como a linguagem atual guarda o eco da linguagem originária.<sup>387</sup>

Importa salientar que a “percepção originária”, ao contrário de uma intuição, repercute a origem linguística da palavra como nome. Esta ressonância do nome na palavra, ou na ideia, é sua rememoração. Como bem observa Stéphane Moses: “Diferentemente da memória platônica, que é essencialmente de uma natureza visual, a anamnese a que Benjamin alude é de uma natureza acústica.” O que exigiria uma “faculdade de perceber pelo ouvido a harmonia sonora do mundo.”<sup>388</sup> Deste modo, a verdade, como harmonia das ideias, é a ressonância da origem da linguagem, da harmonia originária entre a linguagem das coisas e a humana. Escutar esta ressonância do nome na palavra é em que consiste a rememoração. Essa relação entre palavra e nome pode também ser entendida a partir da relação entre fenômeno e ideia. De acordo com Rouanet, “a dialética ideia-fenômeno pode ser traduzida em outro registro: ela é idêntica à dialética Nome-palavra, pela qual o filósofo salva a palavra, reconduzindo-a ao Nome, sua pátria original.” Porém, o tradutor-comentador erra ao interpretar a rememoração como se fosse restauração de um “passado arcaico que pudesse ser recuperado pela anamnesis.”<sup>389</sup> Ao contrário disso, segundo Moses, a rememoração “não envolve um retorno a um começo no tempo, mas implica um restabelecimento *a cada*

<sup>387</sup> Cf. as seções anteriores 2.2 e 2.3.

<sup>388</sup> MOSES, Stéphane. “Ideas, Names, Stars. On Walter Benjamin’s Metaphors of Origin”, in: UNSELD, Siegfried; et. al. *For Walter Benjamin: Documentation, Essays and a Sketch*. Bonn: AsKI, Arbeitskreis selbständiger Kultur-Institute: Inter Nationes, 1993, p.181.

<sup>389</sup> ROUANET. “Apresentação”, in: *ODB*, p.17.

*momento* do significado original das palavras.”<sup>390</sup> Significa que, a todo instante, a cada passo, a tarefa da filosofia, de salvar os fenômenos nas ideias, de salvar as palavras no nome, consiste em um ato de rememoração<sup>391</sup>, em um trabalho de memória que resguarda e reconhece na distância o eco da linguagem originária, a ressonância da verdade. Deste modo, a origem, enquanto instante em que as coisas não estão afastadas dos homens, em que o nome *é* a coisa e a ideia *é* o fenômeno, cabe ao filósofo, pela necessária mediação conceitual, rememorar, não restituir o idêntico, mas perceber novamente o momento da “percepção originária”.

Por fim, se a tarefa filosófica é a apresentação da verdade – dos fenômenos às ideias e de volta às próprias coisas –, pode-se dizer que, neste constante ir e vir, retomar fôlego, a própria apresentação, enquanto desvio, necessita recorrer a comparações, metáforas e metonímias. E assim, após tantos desvios metodológicos, analogias astronômicas, descrições musicais, diz Benjamin, a respeito do dramaturgo barroco Hallmann, “as ideias se evaporam para gerar imagens.”<sup>392</sup>

## 2.5 Transposição I: *Urphänomen – Ursprung*

Após esse longo e oblíquo percurso conceitual, todavia necessário para compreender a proficuidade da categoria de origem a partir de suas múltiplas definições, sem perder de vista o fundamento que perpassa toda análise – a linguagem –, deve-se perscrutar doravante seu significado próprio, sua forma linguística, seu sentido filológico. Nisto consiste a dissecação da palavra, a desarticulação de suas partes constitutivas, à procura de seu radical, de seu

<sup>390</sup> MOSES. “Ideas, Names, Stars. On Walter Benjamin’s Metaphors of Origin”, p.181. [Itálico acrescido]

<sup>391</sup> Segundo Gagnebin: “A exigência de rememoração do passado não implica simplesmente a restauração do passado, mas também uma transformação do presente tal que, se o passado perdido aí for reencontrado, ele não fique o mesmo, mas seja, ele também, retomado e transformado.” GAGNEBIN. *História e narração*, p.16.

<sup>392</sup> BENJAMIN. *ODT*, p. p.214-5

étimo, em suma, de sua origem, até o ponto de onde ela não pode mais ser transposta, ou seja, enquanto nome. Este procedimento de dissecação categorial permite compreender, duplamente, o sentido próprio e a origem da origem.

Para tanto, deve-se advertir de início que a origem não remonta a um passado arcaico, longínquo, do qual tenha surgido o vocábulo; pois que, admitir um começo histórico remoto das línguas, *como se ali residisse sua verdade*, ignora sobretudo o processo de transformação no qual se constitui o sentido, nos usos e significações temporais, o que afinal inviabiliza qualquer acesso a este pressuposto passado. Pois é justamente em sua significação histórica que reside a verdade da palavra. Impõe-se, com isso, uma questão hermenêutica: como uma palavra antiga ou estrangeira pode ser compreensível ao intérprete presente. Uma solução viável para este problema pode ser encontrada na teoria da tradução, segundo a qual se opera entre as línguas e os momentos históricos uma passagem, possibilitada por um fundamento comum, sua origem. Todavia, como se pôde observar, esta origem designa a linguagem originária, que não se confunde com nenhuma língua histórica específica, nem com um começo ou princípio temporal, seja edênico ou indo-europeu. Antes, esta linguagem originária, anistórica, é a condição de possibilidade de toda língua histórica, de suas diferenças e semelhanças. Invertendo o termo, ou melhor, desadjetivando-o, a origem da linguagem é marcada por um princípio acional, verbal, o ato de nomeação: se o nome é a forma da linguagem originária, a nomeação é a origem da linguagem.<sup>393</sup>

Ao considerar, portanto, a categoria de origem na ordem da linguagem, procura-se *traduzir* a palavra, buscando sua origem, como se disse, não arcaica, mas nela mesma, de seu sentido estrito e de acordo com o uso no contexto. Em uma análise filológica, buscando o radical, a raiz, por um desmembramento das partes, descobre-se que este procedimento de separação, de hifenização, de instauração de um hiato no cerne da palavra, abre-lhe o sentido.

---

<sup>393</sup> Cf. a seção 2.2 A origem da linguagem: silêncio, nomeação, primeira tradução.

Assim, a palavra, que possui um conjunto de significados, quando decomposta, faz com que a amplitude semântica de uma parte isolada combine-se com a da outra, adquirindo nova abrangência. Este hiato é um salto significante, tradução da palavra nela mesma. E traduzir uma palavra, como defende Benjamin, é estrangeirar, estranhar a própria língua.<sup>394</sup>

Traduzir *Ursprung* implica, de antemão, uma dupla dobragem: buscar a origem da palavra (origem da origem) e encontrá-la já como tradução (tradução da tradução) – este princípio reflexivo não anda longe dos românticos, à diferença de que se trata de uma reflexão no cerne da linguagem. Esta redobragem deve ser desdobrada em dois momentos: primeiro, de investigar a etimologia da palavra, segundo, de considerá-la em seu vínculo com o *Urphänomen* de Goethe; e ainda, no intervalo, a definição no contexto do Prólogo. Assim desmontada a palavra e remontada à outra, pergunta-se, afinal, se *Urphänomen* é origem de *Ursprung*. O primeiro passo é um salto.

*Ursprung* pode ser traduzido simplesmente por origem, fonte, nascente. Mas da divisão do termo – *Ur-Sprung* – surgem novos significados, que expandem a palavra. Por um lado, o próprio prefixo, *Ur*, antecipa significativamente algo originário, primordial, ponto zero, como em *Ursprache* (linguagem originária), *Urphänomen* (fenômeno originário, protofenômeno) e *Ursache* (causa, coisa primeira, causa coisal). Mas como todo afixo, morfema não autônomo, esse necessita de um complemento. O prefixo *Ur* flexiona temporalmente a palavra subsequente, confere-lhe um sentido derivativo, como aquilo que prefixado e anterior faz derivar a palavra pura. Por outro lado, *Sprung* traduz-se em salto, pulo, fenda, fissura, trinca, intervalo, cesura. Por conseguinte, *Ur-Sprung* designa um salto originário, primeiro pulo, “primal leap”<sup>395</sup>, abertura primordial, princípio intervalar, cesura

<sup>394</sup> Aqui, a relação entre “tradução” e “etimologia” justifica-se porquanto a tradução deve, partindo do original, desmontá-lo, palavra-a-palavra, abrindo-lhe o sentido, para remontá-lo em outra língua. (Cf. a seção **2.3 A passagem das línguas: tradução, transformação, tarefa**) A etimologia, neste sentido, não significa uma investigação do surgimento histórico da palavra, um arcaísmo, mas a decomposição da palavra em seus étimos, em suas partes constitutivas, que se definem e se articulam em cada momento histórico.

<sup>395</sup> Cf. STEINER. “Introduction”, p.14.

súbita, transição espontânea, ponto de partida suspenso. A origem, como salto, pode ainda significar, seguindo Novalis, saltar sobre si mesmo.<sup>396</sup>

Neste sentido, *Ursprung* não é o mesmo que *arché*, enquanto princípio arcaico. Consequentemente, *strictu sensu* considerada, a filologia filosófica, ou melhor, a “história filosófica” (*philosophische Geschichte*), não é uma “arqueologia”, mas “ciência da origem” (*Wissenschaft vom Ursprung*)<sup>397</sup>. Primeiramente, é ciência devido à descontinuidade de seus pressupostos, ou seja, por não partir de um princípio epistemológico único para a compreensão dos fenômenos históricos singulares; secundamente, porque este conhecimento é marcado por uma incompletude constitutiva, cuja totalidade – compreensão da origem como um todo – permanece virtual.

*A histórica filosófica como a ciência da origem é a forma que, dos extremos mais distantes, dos aparentes excessos do desenvolvimento, faz emergir a configuração da ideia como totalidade marcada pela possibilidade da coexistência daqueles opostos. A apresentação de uma ideia não pode em caso algum dar-se por conseguida antes de se ter percorrido virtualmente todo o círculo de todos os extremos nela possíveis. Esse percurso permanece virtual, porque aquilo que é apreendido pela ideia de origem tem história apenas enquanto teor [...].”*<sup>398</sup>

Quer dizer que a história, enquanto teor (*Gehalt*) da origem, não como mera contingência, inscreve temporalidade no núcleo da ideia; e a origem, enquanto ideia, reúne os fenômenos históricos extremos e singulares, que se distinguem e distanciam temporalmente, conferindo-lhes uma totalidade. Porém, a unidade temporal dos fenômenos que se articulam em torno da origem compreende uma totalidade apenas virtual, ou seja, permanece sempre uma unidade incompleta e inacabada, uma totalidade parcial, momentânea, histórica. “Enquanto origem, justamente, ela também testemunha a não-realização da totalidade. Ela é ao mesmo tempo indício da totalidade e marca notória de sua falta.”<sup>399</sup> A compreensão da totalidade do mundo histórico, i.e., a apresentação da ideia pela configuração constelar dos fenômenos, permanece

<sup>396</sup> NOVALIS. *apud*. BENJAMIN. CCA, p.73

<sup>397</sup> BENJAMIN. GS I-1, p.227; ODT, p.35.

<sup>398</sup> BENJAMIN. GS I-1, p.227; ODT, p.35. [Itálicos acrescidos]

<sup>399</sup> GAGNEBIN. *História e Narração*, p.14.

um esboço, uma tarefa a ser cumprida, sempre inconclusa, que carece de renovação. “A ‘totalidade’ de que fala Benjamin não significa a superação da incompletude originária, mas o desenvolvimento das possibilidades de relações diferenciais que define a ideia.”<sup>400</sup>

No contexto do “Prólogo”, a categoria de origem tem uma posição central, tanto por sua pujança, quanto por sua localização na divisão das partes,<sup>401</sup> e nos dois casos, inscreve-se como centro articulador dos conceitos. Especificamente na seção em que se define e se descreve esta categoria, a concepção de ideia anteriormente apresentada é redescrita em termos de um encontro ou confronto com a história, ou seja, da historicidade ou historicização da ideia. “Em todo fenômeno de origem [*Ursprungphänomen*] tem lugar a determinação da figura através da qual uma ideia permanentemente se confronta com o mundo histórico, até atingir a completude na totalidade da sua história.”<sup>402</sup> Deve-se observar que, à diferença do *Urphänomen* goetheano, *Ur-sprung-phänomen* inscreve um salto (*Sprung*) no cerne da palavra – tradução é transposição, passagem – e articula a ideia com a história. A origem aqui é definida como tensão, confronto constante, conflito em suspensão, da ideia com a história, a apresentação da ideia no mundo histórico, e simultaneamente a salvação do fenômeno da dispersão temporal. Quer dizer: por um lado, a *ideia* de origem *salva* o particular da dispersão no mundo histórico, ou seja, salva do esquecimento, por outro, o próprio fenômeno é o *locus* em que a ideia se apresenta. Pois é somente no encontro com a história que a ideia adquire temporalidade, que a harmonia adquire ritmo, e que o desdobramento temporal e a contingência histórica alcança unidade.<sup>403</sup> A origem é o encontro de fenômenos históricos

<sup>400</sup> WEBER. Benjamin's –abilities, pp.136-7.

<sup>401</sup> Esta centralidade é observada por Beatrice Hanssen, quem divide o prólogo em três partes: 1. Doutrina das ideias (GS I-1, 207-18); 2. “história filosófica” e filosofia da arte como “ciência da origem” (GS I-1, 218-28); 3. Pré- e pós-história do drama barroco, entre o Medievo e o Expressionismo (GS I-1, 228-37). Cf. HANSSEN. “Philosophy at Its Origin”, p.818 ss.

<sup>402</sup> BENJAMIN. GS I-1, p.226; ODT, p.34.

<sup>403</sup> Samuel Weber propõe “parafrasear a descrição de Benjamin da relação entre origem e história do seguinte modo: um fenômeno originário pode ser definido como a forma em que uma ideia, como a configuração de extremos singulares, põem-se à par no e com o mundo histórico, até serem exauridas suas possibilidades recombinatórias.” WEBER. *Benjamin's –abilities*, p.137.

singulares e extremos, essencialmente unívocos, com a ideia que os reúne e os configura em uma totalidade. Assim, o singular não é subsumido sob o geral, sob uma totalidade niveladora, supradeterminada, mas incluído em uma unidade de singularidades. Desse modo, a dialética presente na categoria de origem, entre a-historicidade e historicidade, entre ideia e fenômeno, entre transcendência e imanência, caracteriza-se pela não dissociabilidade, pela mútua determinabilidade entre pares antitéticos, que não alcançam uma síntese, mas configuram um conflito em suspensão; na dialética da origem, diz Benjamin, “a unicidade e a repetição aparecem condicionando-se mutuamente.”<sup>404</sup> O historicamente único, que acontece apenas uma vez, reaparece reconfigurado, retorna como diferença.

Contudo, surge mais uma vez a pergunta de como é possível a apresentação da ideia no mundo dos fenômenos, se um não se funde nem se confunde com o outro. Pois a origem não se identifica com um único fenômeno, historicamente determinável, antes se define pela configuração de uma multiplicidade. Isto é crucial para a distinção benjaminiana entre origem e gênese:

Mas, apesar de uma categoria plenamente histórica, a origem [*Ursprung*] não tem nada em comum com a gênese [*Entstehung*]. ‘Origem’ não designa o processo de devir de algo que nasceu [*Werden des Entsprungenen*], mas antes aquilo que emerge do processo de devir e deperecer [*Werden und Vergehen Entspringendes*]. A origem insere-se no fluxo do devir como um redemoinho que arrasta no seu ritmo o material da gênese.<sup>405</sup>

Caracteristicamente, a gênese significa um princípio genético-genealógico que determinaria a sucessão dos fenômenos a partir de um ponto primevo, um nascedouro histórico de acontecimentos, de acordo com um esquema orgânico, uma filiação hierárquica, parental, em que a positividade do desenvolvimento, do vir-a-ser de algo, da transformação do acontecimento durante etapas sucessivas, permitiria demarcar uma linearidade temporal de ordem cronológica, uma continuidade entre instantes sem rupturas. Por seu turno, a origem

<sup>404</sup> BENJAMIN. GS I-1, p.226; ODT, p.34. Para Beatrice Hanssen, Benjamin “procura repensar o *ta phainomena sôzein* de Platão ao juntar dialeticamente, na categoria de origem, o reino das ideias estáticas à contingência dinâmica, isto é, à transitoriedade ou dinamismo (*Bewegtheit*) (GS I-3, 947) da mudança histórica.” HANSSEN. “Philosophy at Its Origin”, p.826.

<sup>405</sup> BENJAMIN. GS I-1, p.226; ODT, p.34.

compreende em si um processo duplo, de nascimento e perecimento, de aparecer e desaparecer, de tornar e retornar, caso se queira, um procedimento técnico interpretativo, de articulação compreensiva dos fenômenos, um processo simultaneamente destrutivo e construtivo.<sup>406</sup> Distintamente da gênese, a origem não se restringe a um momento histórico específico, temporalmente remoto, arquetípico ou genético, mas que por ser e perecer, atualiza-se, presentifica-se.<sup>407</sup> Segundo Gagnebin, essa categoria acarreta “uma apreensão do tempo histórico em termos de *intensidade* e não de cronologia.”<sup>408</sup> Esta intensidade, *compreensão qualitativa do tempo*, demarca um núcleo histórico que reúne e configura um conjunto de fenômenos. E assim como um redemoinho, um centro gravitacional, força motriz, princípio motor móvel, arrasta, atrai e articula partes isoladas, fragmentos de acontecimentos, eventos singulares. A origem é o arrancar-se para fora da continuidade temporal, abismo instaurado na história: vórtice, voragem, vertigem.

Se a origem não se confunde com um acontecimento histórico específico, como encontrá-la, então, no mundo dos fenômenos? Como, enquanto totalidade virtual, apresenta-se historicamente? “O que é próprio da origem não se dá a ver no plano do factual, cru e manifesto. O seu ritmo só se revela a um ponto de vista duplo, que o reconhece, por um lado como restauração e reconstituição, e por outro como algo de incompleto e inacabado.”<sup>409</sup> Neste sentido, a origem compreende uma rítmica, uma temporalidade, uma articulação de fenômenos históricos que se apreende enquanto totalidade parcial, que abarca ao mesmo tempo passado e futuro, à medida que ambos permanecem incompletos, inconclusos, inacabados, em uma palavra: abertos. A compreensão qualitativa do tempo implica que um “fenômeno de origem” é apreendido pela sua intensidade, i.e., pelas tensões saturadas de seus

---

<sup>406</sup> “A obra de salvação do *Ursprung* é, portanto, ao mesmo tempo e inseparavelmente, obra de destituição e de restituição, de dispersão e de reunião, de destruição e de construção.” GAGNEBIN. *História e Narração*, p.17.

<sup>407</sup> Como bem observa Samuel Weber, “Gramaticalmente, *Ursprung* é determinado em referência ao particípio presente, *entspringend*, e não ao particípio passado, *entsprungen*.” WEBER. *Benjamin's -abilities*, p.134.

<sup>408</sup> GAGNEBIN. *História e Narração*, p.8.

<sup>409</sup> BENJAMIN. *GS I-1*, p.226; *ODT*, p.34.

extremos históricos. Por um lado, como restauração e reconstituição, a “origem” refere-se ao passado, atualizando-o e modificando-o; por outro, como incompletude e inacabamento, volta-se ao futuro, presentificando-o enquanto possibilidade; conjuntamente, passado e futuro se articulam na origem como um processo simultaneamente destrutivo e construtivo, reconstrução histórica dos acontecimentos em vistas de suas potencialidades. Essa restauração do passado não ocorre, todavia, como um retorno do mesmo ou retomada do idêntico, mas como um processo reconstutivo. Seguindo o argumento de Gagnebin:

A origem benjaminiana visa, portanto, mais que um projeto restaurativo ingênuo, ela é, sim, uma retomada do passado, mas ao mesmo tempo – e porque o passado enquanto passado só pode voltar numa não-identidade consigo mesmo – abertura sobre o futuro, inacabamento constitutivo.<sup>410</sup>

Há uma ambivalência estrutural dos fenômenos em termos de temporalidade, que os constitui historicamente enquanto passado e futuro, ou, em outros termos, como pré e pós-história. Com isso, pré e pós-história não estabelecem uma continuidade entre fatos ou fenômenos no tempo, mas uma descontinuidade essencial. E como articulação dos acontecimentos históricos de acordo com uma unidade estrutural aberta, então a origem, mesmo que não se confunda com os próprios fenômenos, permanece uma relação historicamente determinada e determinante. “A origem, portanto, não se destaca dos dados factuais, mas tem a ver com a sua pré e pós-história.”<sup>411</sup> Neste sentido, a origem, enquanto ideia, é a polarização dos elementos constitutivos dos fenômenos no âmbito da história: sua pré e pós-história. Esta articulação, contudo, dá-se sempre em vistas de um horizonte de completude imperfectível, de uma totalidade inacabável, perfazendo uma meta inalcançável, uma finalidade infundável da tarefa da história filosófica. Esta dupla direção da origem, que compreende em si uma fratura interna, inviabiliza qualquer fim terminal ou retorno arcaizante, qualquer totalização absoluta do mundo. Enfim, enquanto configuração momentânea, histórica, esta meta

---

<sup>410</sup> GAGNEBIN. *História e Narração*, p.14.

<sup>411</sup> BENJAMIN. *GS I-1*, p.226; *ODT*, p.34.

permanece como tarefa, e a totalidade virtual da história uma *unidade finalística*. Como pontua Samuel Weber: “Na origem, o fim termina como interrupção [*the goal ends up as interruption*].”<sup>412</sup>

Entrementes, a própria categoria de origem tem uma história, tem uma origem. Não se busca, contanto, uma “gênese” do termo, uma vez que não se trata de um devir contínuo de transformações sucessivas, pois sua pré e pós-história circunscrevem-se a partir do seu centro nodal, na definição dada no “Prólogo”, cuja história anterior e posterior, encontradas nos escritos precedentes e procedentes ao drama barroco, adquirem unidade somente nesta articulação. Em uma nota, posteriormente incorporada ao caderno de discussão metodológica da obra das *Passagens*, Benjamin indica claramente o vínculo de sua ideia de origem com o conceito de fenômeno originário de Goethe:

Ao estudar, em Simmel, a apresentação do conceito de verdade de Goethe, ficou muito claro para mim que meu conceito de origem [*Ursprung*] no livro sobre o drama barroco é uma transposição [*Übertragung*] rigorosa e precisa deste conceito fundamental goetheano do domínio da natureza para o da história. Origem – este é o conceito de fenômeno originário extraído do contexto pagão da natureza e levado para a concepção judaica da história.<sup>413</sup>

A própria relação entre natureza e história, sem se levar em consideração os aspectos respectivamente pagão e teológico, já denota a transformação de uma compreensão mítica em uma histórica do fenômeno. Esta transformação, transposição, em uma palavra: *tradução*, do conceito goetheano na categoria benjaminiana opera uma reconstrução significativa do termo que o desloca de um sentido naturalizante para um historicizante, i.e., qualifica o desenvolvimento espaço-temporal dos fenômenos em mudança histórica. Assim, se o fenômeno originário concebido por Goethe é pensado em termos de um princípio estruturante intemporal, a origem elaborada por Benjamin é pensada em termos de uma totalização temporal dos fenômenos em suas relações recíprocas.

<sup>412</sup> WEBER. Benjamin's –abilities, p.136.

<sup>413</sup> BENJAMIN. GS V-1, p.577; *Passagens*, p.504 [N 2a, 4]. Em uma versão anterior a esta, Benjamin confere um peso ainda maior ao sentido teológico desta transposição. “‘Origem’ – é o fenômeno originário em sentido teológico.” BENJAMIN. GS I-1, pp.953-4.

Leituras atentas feitas por Benjamin dos livros de Goethe são relatadas desde o período de escrita da tese de doutoramento. Em carta de 1918 diz que o livro mais importante que leu no período foi *A metamorfose das plantas*, de Goethe, e antes desta a *Doutrina das Cores*; porém, diz que precisaria de um tempo maior de “maturação”, pois então se dedicaria somente à tese.<sup>414</sup> Este processo de maturação é nítido nas citações, epígrafes e ensaios dedicados ao cientista-poeta, que nas entrelinhas de seus escritos, nos limiares de seu pensamento, exerce indiscutível influência. Procura-se aqui perscrutar estes escritos seminais a fim de encontrar quais elementos são retidos e retrabalhados por Benjamin, o que se mantém e se modifica na transposição do conceito à ideia de origem, enfim, na tradução como uma “maturação póstuma” (*Nachreife*).<sup>415</sup>

Assim, ao investigar a concepção goetheana do *Urphänomen*, encontrada principalmente em seus estudos de Ciências Naturais, nota-se que o fio-condutor que o leva à elaboração deste conceito parte da observação direta dos fenômenos naturais, de experiências e experimentos, da reunião de dados empíricos que por si contêm uma regra geral, segundo o princípio por ele formulado de que o fenômeno já contém sua teoria.<sup>416</sup> A “delicada empiria” de que fala Goethe, na qual já seria dada a teoria, não significa qualquer forma de percepção ou empiria, ao modo de um “realismo ingênuo”, mas já contém as bases de uma relação com o fenômeno originário, que seria “percebido” por uma “experiência experimental”<sup>417</sup>.

O problema, portanto, com que se depara Goethe é, mais uma vez, o da relação entre singular e universal, entre fenômeno e ideia, entre o particular e o geral. Ao forjar este

<sup>414</sup> Cf. Carta a Ernst Schoen de 8 de novembro de 1918. BENJAMIN. *Briefe*, p.204.

<sup>415</sup> Cf. a seção 2.3 A passagem das línguas: tradução, transformação, tarefa.

<sup>416</sup> “Existe uma empiria delicada que se faz interiormente idêntica ao objeto e desta maneira torna-se a própria teoria. [...] O mais elevado seria: compreender que todo fático já é teoria. O azul do céu revela-nos a lei basilar da cromática. Apenas nada procurar por detrás dos fenômenos; eles mesmos são a doutrina.” GOETHE. *Máximas e Reflexões*, p. 78 e p.75; *apud*. BENJAMIN. *CCA*, p.66, n.145.

<sup>417</sup> CHARLES, Matthew. “Preface: Metacritique of the Purism of Historical Reason”, in: *Speculative experience and history: Walter Benjamin’s Goethean Kantianism*. PhD Thesis, London, Middlesex University, 2009, p. vi. Na mesma página, o autor expõe antecipativamente a influência de Goethe na fase tardia de Benjamin: “Delicada empiria como um materialismo dialético. Uma teoria materialista da sobrevida histórica.”

conceito, procura apresentar uma palavra geral capaz de abarcar a forma originária, juntamente com seu movimento de expansão e contração, desenvolvimento e formação, ou seja, que abarque as transformações que se encontram latentes em cada forma estrutural. Ao contrário de Kant, que busca uma unidade sistemática finalisticamente estruturada para a multiplicidade de formas e leis empíricas da natureza, Goethe procura a unidade da multiplicidade de formas na singularidade, na forma simples da qual brota o todo complexo.<sup>418</sup> Ao invés de simplesmente buscar uma passagem de um a outro, compreende uma relação inescrutável entre ambos: “O universal e o particular coincidem: o particular é o universal que se manifesta sob diversas condições.”<sup>419</sup>

Isto se torna ainda mais claro nos estudos botânicos, em que o fenômeno originário aparece sob a rubrica da *Urpflanze*, da planta originária. Em seu escrito voltado estritamente à teorização deste processo de formação do mundo botânico, *A metamorfose das plantas*<sup>420</sup>, Goethe investiga um princípio regente das transformações dos vegetais ao longo de todo o seu desenvolvimento, da semente à flor, que seja notório desde a parte mais simples. Ainda que na semente seja possível notar as partes constitutivas das plantas, contudo é na folha que Goethe percebe a forma estrutural a partir da qual todas as demais irão se formar.<sup>421</sup> O movimento de formação e transformação vegetal é compreendido a partir de uma polarização dialética irreduzível que não gera síntese, mas movimento, potenciação, entre contração e expansão das partes. A polaridade, como princípio de movimento, complementa-se com a intensificação, como desenvolvimento temporal das formas e, nessa dialética, a própria

---

<sup>418</sup> Benjamin indica, por outro lado, uma convergência significativa entre Goethe e Kant em seu ensaio preparado para o verbete *Goethe* da enciclopédia russa, que contudo fora recusado. “A definição kantiana do orgânico como uma finalidade que não se situa fora, mas sim dentro da criatura, que constitui uma finalidade em si, esta definição correspondia aos conceitos de Goethe. A unidade do belo, mesmo no belo natural, é sempre independente de fins – nisto, Kant e Goethe estão de acordo.” BENJAMIN. *AEG*, p.149. Sintomaticamente, *A metamorfose das plantas* é publicada no mesmo ano da *Crítica da faculdade do juízo*, 1790.

<sup>419</sup> GOETHE. *Máximas e reflexões*, p.76, máxima 491.

<sup>420</sup> GOETHE. *A metamorfose das plantas*. Tradução, introdução, notas e apêndices de Maria Filomena Molder. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1993.

<sup>421</sup> As folhas se desenvolvem de nó em nó e as “diferentes relações das nervuras entre si são a cousa primordial das múltiplas formas da folha.” GOETHE. *A metamorfose das plantas*, p.38.

polaridade intensifica-se e a intensificação se contrai e se expande.<sup>422</sup> Através da constância do desenvolvimento das formas, de algo que se manifesta em todas as etapas da metamorfose,<sup>423</sup> é que Goethe chega a um princípio geral, à ideia da planta originária, como vínculo entre o singular e o geral, como manifestação do universal no particular.

Porém, Goethe não procura ingenuamente pela *Urpflanze* em uma planta real, concreta. Como esclarece Magali Moura, “a planta primordial transforma-se numa proto-imagem ideal (*ideeler Urbild*) de todas as plantas e não numa forma arcaica ou fóssil de planta.”<sup>424</sup> Com isso, é uma convergência direta entre o fenômeno e a ideia, uma manifestação concreta do ideal. Buscar nos próprios fenômenos a teoria insta que o fenômeno originário seja perceptível no ponto nodal da metamorfose, como aquilo que articula e se mantém ao longo das transformações, como princípio gerador de forma e movimento. Entrementes, o fenômeno originário não é objeto de percepção,<sup>425</sup> mas de uma intuição que reconhece a totalidade do processo, a unidade das partes, o que configura e dá sentidos aos fenômenos e casos singulares. Na *Doutrina das cores*, Goethe diz que, “mesmo se o fenômeno primordial fosse encontrado, persistiria o equívoco de não se querer reconhecê-lo como tal, buscando sempre algo por trás e além dele, quando, na verdade, deveríamos aceitar que aí se encontra o limite da intuição.”<sup>426</sup> Como limite da intuição, o fenômeno originário não se confunde com um fenômeno específico, mas como lei basilar que se manifesta em todo fenômeno, é ao mesmo tempo ideal e real.

<sup>422</sup> A metamorfose das plantas é descrita em uma circularidade constituída por seis etapas, três concentrações e três expansões, intermitentes: semente (1ª concentração), folhas caulinares (1ª expansão), cálice, corola, órgão de reprodução, fruto.

<sup>423</sup> “Se a forma é concebida como algo em movimento, como o que está sempre em vias de ser, então a forma é, em seu sentido primordial, formação: a doutrina da forma é a doutrina da transformação. A metamorfose é a sua chave.” MOLDER. “Introdução”, in: GOETHE. *A metamorfose das plantas*, p.28.

<sup>424</sup> MOURA, Magali. *A poiesis orgânica de Goethe: a construção de um diálogo entre arte e ciência*. Tese de Doutorado em Língua e Literatura Alemã, USP, 1996, p.161.

<sup>425</sup> “A metamorfose das plantas contradiz igualmente nossos sentidos.” GOETHE. *Máximas e reflexões*, p.82, máxima 536.

<sup>426</sup> GOETHE. *Doutrina das cores*, p.91 [177].

A polaridade como princípio de movimento é uma premissa fundamental do pensamento de Goethe para a compreensão de todo fenômeno, cuja dialética não-sintética permite captar justamente a extrema singularidade em seu aspecto espaço-temporal momentâneo, pela “concentração nas passagens, nas fases de transição”.<sup>427</sup> Da mesma forma, em seus estudos do fenômeno cromático, Goethe parte do princípio da polaridade e da indissociabilidade entre observação e teorização, da convergência entre universal e particular, ou seja, de que todo singular contém e manifesta a lei universal, em suma, de que a menor parte contém o todo – *pars pro toto*.<sup>428</sup> Para Goethe, todo experimento científico é indissociável de quem o realiza, toda experiência com um objeto é conjuntamente uma experiência do e com o próprio sujeito, pois intuir a natureza é intuir a si próprio, e assim, o estudo da metamorfose das plantas é acompanhado por uma metamorfose do próprio observador.<sup>429</sup>

Como leitor assíduo de Goethe e observador atento dos pormenores, Benjamin transpõe, traduz o conceito de fenômeno originário na ideia de origem, de modo que, ao mesmo tempo preservando o princípio da relação entre ideia e fenômeno, entre particularidade e totalidade, transforma uma lei advinda da observação da natureza em uma categoria histórica. Assim, na passagem do âmbito da natureza para o da história, o conceito se redefine em termos de articulação de fenômenos concretos não-naturais, artificiais-artísticos, de uma relação íntima das partes que compõem um objeto natural em uma relação entre fenômenos históricos singulares, extremos, díspares, que encontram unidade na ideia. A

---

<sup>427</sup> MOLDER. “Introdução”, in: GOETHE. *A metamorfose das plantas*, p.19.

<sup>428</sup> Assim diz de um “um metal, em cujas menores partes se pode perceber aquilo que ocorre com a massa inteira.” GOETHE. *Doutrina das cores*, p.36.

<sup>429</sup> Goethe parte claramente da pressuposição de uma harmonia da natureza e desta com o homem, de que o homem é também um fenômeno da natureza. Cf. GOETHE. *Doutrina das cores*, p.74. “O homem só conhece a si próprio na medida em que conhece o mundo, só se dá conta dele em si próprio e de si próprio nele. Cada novo objeto, bem contemplado, abre um novo órgão dentro de nós.” GOETHE. *A metamorfose das plantas*, Apêndice I, p.67.

crítica de Benjamin à concepção naturalística de Goethe do fenômeno originário é exposta diretamente em seu ensaio sobre as *Afinidades eletivas*.

Porque em Goethe tal conceito [de natureza] designa tanto a esfera dos fenômenos passíveis de percepção como a dos arquétipos passíveis de contemplação. No entanto, Goethe jamais pôde prestar contas de uma síntese das duas. Em vez de valer-se da indagação filosófica, suas investigações procuram em vão provar empiricamente, por meio de experimentos, a identidade de ambas esferas. Por não ter definido conceitualmente a ‘verdadeira’ natureza, nunca adentrou o centro fecundo de uma concepção que lhe obrigasse a buscar a presença da ‘verdadeira’ natureza enquanto fenômeno primordial em suas manifestações, tal como a pressupunha nas obras artísticas.<sup>430</sup>

Assim, para Benjamin, o problema fundamental de Goethe consistiria em pressupor no reino natural um princípio que seria verdadeiramente válido e perceptível apenas no universo artístico, pois “apenas no âmbito da arte os fenômenos primordiais – enquanto ideais – apresentam-se de forma adequada à contemplação [...]. Os fenômenos primordiais não existem diante da arte; eles estão nela.”<sup>431</sup> Ou seja, o fenômeno originário é ao mesmo tempo objeto de intuição e de construção, objeto de um encontro e de elaboração. Sendo que o próprio Goethe sempre pensou em uma íntima relação entre ciência e arte, entre natureza e poesia, pressupõe que em ambas seria possível encontrar um princípio originário, ou seja, mesmo no mundo inorgânico.<sup>432</sup> Contudo, a pressuposição de uma harmonia pré-estabelecida na natureza, de uma lei orgânica que rege todos os fenômenos, de uma convergência entre universal e particular em todo objeto natural, ainda que seja deduzida da observação empírica e produzida pela imaginação, ignora que se trata de um princípio construtivo, de uma transposição prévia do âmbito artístico, estritamente humano, para o natural, o que seria mera suposição e recairia no mito. Ao criticar o caráter mítico do fenômeno originário goetheano, Benjamin desloca-o para a história, como o lugar do esclarecimento, ou melhor, de toda compreensão possível.<sup>433</sup>

<sup>430</sup> BENJAMIN. *AEG*, p.45.

<sup>431</sup> BENJAMIN. *AEG*, p.46.

<sup>432</sup> “A mais bela metamorfose do reino inorgânico dá-se quando, em meio ao surgimento, o amorfo se transforma em um ser configurado.” GOETHE. *Máximas e reflexões*, p.6, máxima 36.

<sup>433</sup> Como destaca Gagnebin, “Benjamin criticou justamente o caráter mítico do *Urphänomen* de Goethe e se

A tradução do *Urphänomen* em *Ursprung*, a transposição da natureza para a história, como tradução da tradução, revela a origem da origem, cuja pré e pós-história, presente dos primeiros aos últimos escritos de Benjamin, se articulam e adquirem unidade a partir da definição nuclear apresentada no Prólogo de *Origem do drama barroco*. Pois toda transposição, tradução, transformação, pressupõe uma descontinuidade radical, e inscreve no próprio conceito uma história: “isto ao mesmo tempo constitui a historicidade da origem – e sobretudo a origem da historicidade mesma.”<sup>434</sup> Com a recusa à sua tese de habilitação, Benjamin irá se dedicar cada vez mais aos fenômenos históricos de seu tempo, aos pormenores do cotidiano, à origem das formas de vida contemporâneas. Quer-se investigar a seguir, enfim, os desdobramentos, as metamorfoses e reformulações desta categoria em sua história posterior, particularmente na obra das *Passagens*, a fim de refletir a origem da cidade.

## 2.6 Transposição II: *Trauerspielbuch* – *Passagenarbeit*

Antes de passar diretamente à análise da concepção de “origem” nos escritos posteriores de Benjamin, especificamente no projeto das *Passagens*, procura-se investigá-la como desdobramento da formulação encontrada no livro sobre o drama barroco, ou seja, como “história posterior”, ou ainda, como *tradução* da própria ideia, enquanto sua “maturação póstuma” (*Nachreife*)<sup>435</sup>. Pois apesar de se tratar do mesmo termo, sua definição, todavia, sofre variações significativas em virtude do novo objeto de abordagem; em outras palavras:

---

esforçou em transformar este conceito ainda demais naturalizante em termos radicalmente históricos. [...] Ao mito sempre opôs, de maneira muito clássica, a história – e é no confronto com a história que origem, restauração e salvação encontram seu sentido.” GAGNEBIN. *História e narração*, p.19.

<sup>434</sup> WEBER. Benjamin's –abilities, p.138.

<sup>435</sup> Em explícita referência ao seu ensaio sobre o tradutor, Benjamin elege como modelo de compreensão histórica o desdobramento crítico da obra: “A ‘compreensão’ histórica deve ser fundamentalmente entendida como uma vida posterior do que é compreendido e, por isso, aquilo que foi reconhecido na análise da ‘vida posterior das obras’ [*Nachlebens der Werke*], de sua ‘fortuna crítica’ [*Ruhmes*], deve ser considerado como o fundamento da história em geral.” BENJAMIN. GS V-1, p.575; *Passagens*, p.502 [N 2, 3]. Cf. a seção 2.3 **A passagem das línguas: tradução, transformação, tarefa.**

mantendo-se o princípio de que as ideias são configurações históricas dos fenômenos, a mudança objetual corresponde a uma mudança categorial. Persegue-se, portanto, o vínculo entre as obras em três momentos: primeiro, a partir da retomada e reformulação da categoria de origem no escopo das *Passagens*; segundo, através do princípio interpretativo-constutivo da alegoria barroca e sua reabilitação moderna; terceiro, na ponte que o livro *Rua de mão única* estabelece entre ambos.

Para tanto, seria ainda necessário realocar Benjamin em um novo campo de tensões teóricas em virtude de uma mudança radical de pensamento em fins da década de 1920, a partir do contato com o marxismo. Porém, ao invés de compreender esta mudança como uma espécie de “conversão” a uma nova diretriz filosófica, dividindo a obra de Benjamin em uma fase de juventude “teológica” e uma fase madura “materialista”, procura-se entender tal guinada como um movimento no conjunto de sua obra, ou seja, como esta mudança ocorre em seus escritos. Pois se deve compreender a vida do autor a partir da obra, e não a obra a partir da vida.<sup>436</sup> Assim que o primeiro contato de Benjamin com o pensamento marxista deu-se por volta de 1924, enquanto se dedicava à tese de habilitação, com a leitura, por indicação de Ernest Bloch, de *História e consciência de classe*, de György Lukács – obra monumental e que influenciou outros tantos pensadores da época. Em carta de 13 de junho de 1924, Benjamin escreve a Scholem dizendo que ainda não tivera tempo de ler a obra, apenas uma resenha de Bloch; mas em 16 de setembro do mesmo ano diz tê-la estudado, e reconhece muito mais “afinidades” entre seus pressupostos que divergências.<sup>437</sup> Em 1929 escreve uma recensão sobre *História e consciência de classe*:

---

<sup>436</sup> Este princípio interpretativo é endossado por Benjamin no ensaio sobre *As Afinidades Eletivas*, cuja crítica a uma leitura desta obra a partir da vida de Goethe é levada a termo a partir da diferença entre os teores de verdade e de coisa, por conseguinte, lastreada pela diferença entre crítica e comentário. Cf. a seção **1.5 No limiar de Goethe**. Apesar da excelente exposição da vida e da obra de Benjamin, e de sua indissociabilidade, obviamente, Susan Sontag incorre em erro ao privilegiar acontecimentos biográficos como expediente explicativo da obra. Cf. SONTAG, Susan. *Sob o Signo de Saturno*. Porto Alegre: LP&M, 1986, p.86.

<sup>437</sup> BENJAMIN. *Briefe*, pp.350 e 355.

A obra mais acabada da literatura marxista. Sua singularidade está baseada na segurança com a qual ele captou, por um lado, a situação crítica da luta de classes na situação crítica da filosofia e, por outro, a revolução, a partir de então concretamente madura, como a condição absoluta, e até mesmo a realização e a conclusão do conhecimento teórico.<sup>438</sup>

É possível compreender a relação entre revolução e realização teórica a partir da assertiva de que as ideias são configurações históricas dos fenômenos, ou seja, que as ideias correspondem a acontecimentos históricos específicos e que a realização de determinada ideia compreende a reordenação dos fenômenos. Outras afinidades podem ser corroboradas por algumas passagens da obra lukácsiana, que são consonantes em muitos aspectos com o pensamento benjaminiano. Por exemplo, a premissa de que o método não consiste em um aparato cognitivo prévio, mas que, em sua visada objetiva, parte do próprio objeto; e de que a totalidade deve ser encontrada em cada singular, concorda com as seguintes linhas: “a essência do método dialético [...] consiste no fato de que a totalidade está compreendida em cada aspecto assimilado corretamente pela dialética e de que todo o método pode desenvolver-se a partir de cada aspecto.”<sup>439</sup> E ainda, se as ideias agrupam os elementos extremos dos fenômenos, tal oposicionalidade manifesta-se historicamente nos próprios objetos. Nos dizeres de Lukács:

Visto que a essência do desenvolvimento histórico é dialeticamente objetiva, esse tipo de compreensão da transformação da realidade pode ser observado em todas as transições decisivas. Muito antes que os homens pudessem ter clareza sobre o desaparecimento de uma determinada forma de economia e das formas sociais, jurídicas, etc. ligadas a ela, a contradição que se tornou manifesta apresenta-se nitidamente nos objetos de sua ação cotidiana.<sup>440</sup>

Apesar de ter sido decisivo seu contato com a diretora de teatro e “bolchevique letã”<sup>441</sup>

Asja Lacis, e posteriormente com Bertold Brecht, este encontro, de acordo com Richard Wolin, foi muito mais um “catalisador” da atração de Benjamin pelo comunismo do que

<sup>438</sup> BENJAMIN. GS III, p.171. Trad. Michael Löwy. In: LÖWY, M. *Aviso de incêndio*, p.22.

<sup>439</sup> LUKÁCS, György. *História e consciência de classe: estudos sobre a dialética marxista*. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p.343.

<sup>440</sup> LUKÁCS. *História e consciência de classe*, pp.352-3.

<sup>441</sup> Cf. A descrição de Benjamin deste encontro na carta a Scholem de 13 de junho de 1924, in: BENJAMIN. *Briefe*, p.350.

propriamente um ponto de partida.<sup>442</sup> Trata-se, sim, de uma inflexão fundamental; porém, procura-se compreendê-la não como uma ruptura que negue os escritos anteriores, mas muito mais como um momento em que se rearticulam e redefinem os pressupostos anteriores. Algumas críticas a essas “contraditoriedades” internas à filosofia de Benjamin podem ser atribuídas, na verdade, a divergências entre seus intérpretes, que procuram, a partir de um recorte, enquadrá-lo em uma linha de pensamento – “metafísica” ou “materialista”, “teológica” ou “marxista” – e então estabelecer a preponderância (ou não) de uma sobre a outra. Em sua excelente análise do papel da teologia no pensamento de Benjamin, afirma Irving Wohlfarth:

A tentativa de Benjamin de reformular a teologia no materialismo histórico foi sua via para chegar a um acordo com sua experiência intelectual formativa – uma “terceira” via que re-fundiu/re-negou/re(c)usou [*re-fused*] a alternativa posta por seus competidores amigos (Brecht, Scholem e, mais “dialecticamente”, Adorno), entre alijar seu passado e continuar mais ou menos como ele tinha começado. Mas este experimento aparentemente privado, que pode à primeira vista parecer limitado aos confins idiossincráticos da biografia intelectual de um homem, pode também ser relacionado ao “experimento histórico-mundial” que Benjamin havia brevemente testemunhado alguns anos antes na Rússia Soviética.<sup>443</sup>

Pois se permaneceu não “decidida” esta querela, talvez seja a saturação desta tensão (e não seu apaziguamento) o ponto, de fato, decisivo.<sup>444</sup>

Essa questão pode também ser examinada sob outro prisma, não tanto em termos de uma disputa entre correntes filosóficas, mas das mudanças ocorridas no interior das obras. Ao investigar a origem da categoria de origem, e neste momento seu desdobramento na obra das *Passagens* em relação ao “Prólogo”, pretende-se vislumbrar o que é mantido e o que é

<sup>442</sup> WOLIN, Richard. “From Messianism to Materialism: The Later Aesthetics of Walter Benjamin”. *New German Critique*, No. 22, Special Issue on Modernism (Winter, 1981), 81-108, p.86. Ainda de acordo com Wolin: “Como uma ‘forma de conduta obrigatória’, Benjamin viu a práxis comunista como complementar e, por assim dizer, subsumida à sua perspectiva teológica anterior”. (p.90)

<sup>443</sup> WOHLFARTH, Irving. “Re-Fusing Theology. Some First Responses to Walter Benjamin's Arcades Project”. *New German Critique*, No. 39, Second Special Issue on Walter Benjamin (Autumn, 1986), pp. 3-24, pp.10-11.

<sup>444</sup> Acerca das críticas de Adorno a Benjamin, especificamente no que diz respeito ao projeto das *Passagens*, cf. NOBRE, Marcos. “Adorno e Benjamin na ‘encruzilhada de magia e positivismo’”. *Cadernos de Filosofia Alemã*, No. 3, USP: 1997, pp. 45-59. Nobre cita este trecho de uma carta de Adorno a Benjamin, de 1935: “As *Afinidades Eletivas* e o livro sobre o barroco são melhor marxismo do que o imposto sobre o vinho e a dedução da fantasmagoria a partir do behavior dos folhetinistas”. (p.57)

modificado. Assim, a transposição do *Trauerspielbuch* (1916-1928) para o *Passagenarbeit* (1927-1940) pode ser demarcada não apenas historicamente (meados de 1927), mas também conceitual e metodologicamente,<sup>445</sup> i.e., pela reformulação da categoria de origem e pela retomada do princípio alegórico de interpretação.<sup>446</sup> Não se trata, contanto, nem de uma continuidade de pressupostos nem de uma ruptura definitiva; pode-se dizer, aliás, de uma “continuidade da descontinuidade”, de uma conexão explícita ou subterrânea entre seus escritos, como uma tradução interna de seus próprios termos, compreendida num processo de atualização constante.<sup>447</sup> Entende-se que a reconfiguração da categoria de origem e da reabilitação da alegoria barroca no estudo sobre as passagens parisienses, implica, segundo a perspicaz (e irônica) leitura de Irving Wohlfarth, em uma “reabilitação da tese de *Habitação*”<sup>448</sup>.

Nas anotações ao caderno metodológico N (“Teoria do Conhecimento, Teoria do Progresso”) das *Passagens*, no qual Benjamin apresenta as principais ideias para seu projeto, exatamente na sequência da nota em que esclarece a transposição *Urphänomen–Ursprung*,<sup>449</sup> o filósofo explicita a conexão *Trauerspielbuch–Passagenarbeit*:

Agora, no trabalho das passagens [*Passagenarbeit*], também tenho a ver com um estudo da origem. Na verdade, persigo a origem das formas e das transformações das passagens parisienses desde seu surgimento até seu ocaso, e a apreendo nos fatos econômicos. Estes

<sup>445</sup> Susan Buck-Morss fala de “uma refuncionalização marxista do método do livro sobre o *Trauerspiel* [...] ligando totalmente suas pretensões de verdade ao mundo material.” BUCK-MORSS. *Dialética do olhar*, p.218.

<sup>446</sup> Bainard Cowan destaca que “Críticos e historiadores têm justificadamente enfatizado as diferentes fases da vida intelectual de Benjamin, mas o que mais impressiona em seus escritos sobre a alegoria é a consistência essencial de sua direção ao longo de sua carreira.” COWAN, Bainard. “Walter Benjamin's Theory of Allegory”. *New German Critique*, No. 22, Special Issue on Modernism (Winter, 1981), pp. 109-122, p.109.

<sup>447</sup> Cf. BENJAMIN, Andrew. “Benjamin's modernity”, in: FERRIS (org). *The Cambridge Companion to Walter Benjamin*, pp.97-114. Andrew sugere que o conceito de “interrupção” elaborado por Walter Benjamin pode ser “refletido” em seus próprios escritos. “O que determina, em Benjamin, o sentido inicial de interrupção é a necessidade de a atividade ser interna à obra. A obra ‘prepara’ a si mesma para ser criticada.” (p.107). Ou seja, de acordo com os primeiros românticos, a obra contém a própria crítica. “O conflito entre continuidade e descontinuidade é a verdade do tempo. Interrupção, precisamente porque ela revela a obra de construção, estágios da verdade do tempo.” (p.114) Como bem observa o comentador, a compreensão da modernidade como “interrupção” também é comum a outros pensadores (p.97). De acordo com ele, a interrupção produz o torso, o que permite considerar cada obra de Benjamin como um torso, como um fragmento que sucede a outro, que se encadeiam temporalmente, revelando a verdade sobre o momento histórico; pode-se ainda encarar o conjunto de sua obra como um “work-in-progress”.

<sup>448</sup> WOHLFARTH. “Re-Fusing Theology”, p.4.

<sup>449</sup> Cf. a seção anterior 2.5 Transposição I: *Urphänomen – Ursprung*.

fatos, do ponto de vista da causalidade [*Kausalität*] – ou seja, como causas [*Ursache*] –, não seriam fenômenos originários [*Urphänomene*]; tornam-se tais apenas quando, em seu próprio desenvolvimento [*Entwicklung*] – desdobramento [*Auswicklung*] seria um termo mais adequado – fazem surgir a série das formas históricas concretas das passagens, assim como a folha, ao abrir-se, revela toda a riqueza do mundo empírico das plantas.<sup>450</sup>

Como uma segunda transposição – de *Urphänomen* para *Ursprung*, e de *Origem do drama barroco* para “origem das passagens parisienses” –, este movimento de tradução categorial ao mesmo tempo que mantém certas características definidas no Prólogo, adquire outras com o reposicionamento no novo contexto – trata-se, enfim, de “momentos” distintos. Portanto, das análises do século XVII para o XIX, mantém-se a busca pela apresentação da totalidade histórica e modifica-se o objeto desta totalização. Pois se a tarefa da filosofia permanece como “apresentação” da ideia, ou melhor, da verdade histórica, então é através da dispersão dos elementos constitutivos dos fenômenos pelos conceitos e da sua configuração na unidade da ideia que esta tarefa pode realizar-se; dito de outro modo: se a tarefa consiste em “transformar em teores de verdade filosóficos os teores coisais históricos”<sup>451</sup>, então a verdade só se dá a ver através da imersão nos teores coisais do momento histórico. Traduzindo: Benjamin procura apreender a totalidade do século XIX a partir do núcleo histórico da verdade encontrado nas passagens, tomadas como reflexão e objeto da crítica ou, nos termos de Benjamin, como “formas históricas concretas”.

Se, anteriormente, o drama barroco apresentava-se como ideia nas peças teatrais, agora, as passagens são a ideia apresentada nos “fatos econômicos”. Mas estes “fatos econômicos” não são “causas”, no sentido de uma gênese, de um acontecimento prévio em um devir histórico linear; antes, são interpretados como “fatos” apenas enquanto “fenômenos originários”, ou seja, enquanto fenômenos que originam as passagens como “formas históricas concretas”.<sup>452</sup> O que Benjamin persegue propriamente é a origem *das* passagens nos “fatos

<sup>450</sup> BENJAMIN. GS V-1, p.577; *Passagens*, p.504 [N 2a, 4].

<sup>451</sup> BENJAMIN. ODT, p.194.

<sup>452</sup> Esses “fatos”, como se há de examinar no próximo capítulo, são detectados em fenômenos econômicos, como: a alta do comércio têxtil e o uso do ferro em construções.

econômicos”. Significa dizer: a origem não se identifica *imediatamente* com tais “fatos”, mas neles é apreendida, ou seja, a origem se identifica *mediatamente* com as passagens através dos “fatos econômicos”. Portanto, a categoria de origem não se identifica diretamente nem com as passagens, esses construtos históricos do século XIX, nem com os “fatos econômicos” neles mesmos, mas é a configuração da totalidade do mundo histórico focalizada em um momento em que as contradições mostram-se saturadas, elevadas à máxima potência. Neste sentido, os “fatos econômicos” são compreendidos como “fenômenos originários” somente na medida em que são elementos coais agrupados em torno de uma ideia, de uma totalidade histórica. Como observa Samuel Weber,

[a] origem não pode ser percebida ao nível do mero fato: ela organiza o “material” da faticidade conforme o seu ritmo, mas não pode ser reduzida aos seus elementos materiais, enquanto elementos. Assim como a “Ideia”, da qual é inseparável, Origem, para Benjamin, implica nas *relações* que os elementos entretêm um com outro, ao invés de sua simples substância factual.<sup>453</sup>

A origem é um movimento, nos termos do “Prólogo”, “um redemoinho que arrasta no seu ritmo o material produzido no processo de gênese”.<sup>454</sup> Este “material” pode ser identificado, por exemplo, com os elementos arquitetônicos que são empregados nas passagens e que adquirem configurações próprias ao longo da história.

Deve-se observar que o emprego do termo “desdobramento” na citação não é fortuito, mas enfático: deve ser compreendido no sentido goetheano de *A Metamorfose das Plantas* tal qual apropriado por Benjamin, ou seja, traduzido do âmbito da natureza para o da história. As passagens, enquanto “formas históricas concretas”, são *desdobramentos* dos “fatos econômicos”, que por sua vez são compreendidos como “fenômenos originários” no sentido goetheano de polarização e intensificação. Por um lado, a polarização dos elementos constitutivos dos fenômenos, do que neles há de único e extremo, permite circunscrever nas

<sup>453</sup> WEBER, Samuel. “Genealogy of Modernity: History, Myth and Allegory in Benjamin's Origin of German Mourning Play”, in: *MLN*, Vol. 106, No. 3, German Issue (Apr., 1991), pp.465-500, p.470.

<sup>454</sup> BENJAMIN. *GS* I-1, p.226; *ODT*, p.34.

passagens tanto suas características contraditórias quanto os extremos do processo histórico, ou seja, sua história anterior e posterior. Por outro lado, a intensificação é um movimento de potenciação da polaridade constitutiva dos fenômenos. Portanto, em termos históricos, as passagens concentram as formas arquitetônicas anteriores e posteriores, ou seja, enquanto núcleo histórico, contêm em germe o todo do processo (compreendido dinamicamente, não estaticamente), como um ponto nodal, uma etapa de transição da metamorfose das formas arquitetônicas. Na medida em que a origem congrega elementos únicos e irrepetíveis, extremos e singulares, as formas arquitetônicas que se desdobram a partir das passagens, igualmente fenômenos únicos e singulares (que não devem ser subsumidos em uma identidade niveladora – precisamente a do conceito), são ramificações, desdobramentos de uma forma originária que contém o germe de seu desenvolvimento. Desse modo, se a origem é o encontro da ideia com a história – historicização da ideia – então as passagens são a forma histórica da ideia, i.e., da totalidade do mundo à época.

Mais uma vez, o *leit motiv – pars pro toto*. E para retomar o princípio formulado na tese sobre os românticos (tradução interna à obra benjaminiana de seus próprios termos), a “origem” pode ser compreendida como o “medium-de-reflexão histórico” que conecta fragmentos díspares formando uma totalidade parcial. Significa dizer: as passagens são a totalidade parcial e momentânea da formação da cidade moderna em seus múltiplos aspectos. Valendo-se do princípio goetheano de que o objeto contém sua própria teoria – ao invés de a teoria ser o princípio mediador e ordenador dos fragmentos do mundo histórico –, Benjamin compreende que todo fenômeno histórico contém sua teoria, cuja totalização a partir do singular e extremo – no caso, as passagens são o núcleo temporal da verdade histórica – fornece o elemento ideativo, a ideia mesma da cidade, concentrada em um fenômeno histórico único – as passagens, em seu surgimento e ocaso, sua história anterior e posterior.

A dialética da origem diz respeito tanto aos extremos dos elementos constitutivos dos

fenômenos quanto à sua polarização em história anterior e posterior. Deste modo, pode-se compreender o processo histórico da origem como desdobramento desses elementos extremos configurados em outros fenômenos. Ao investigar as passagens como origem da cidade, persegue-se as configurações arquitetônicas históricas como desdobramentos das passagens. Se a origem é o confronto da ideia com o mundo histórico e se a ideia é a totalidade virtual dos fenômenos, por conseguinte, as passagens são a configuração da totalidade histórica que abarca os acontecimentos à sua volta: nelas se encontra o núcleo temporal da verdade. Em suma: a origem (confronto da ideia com a história) circunscreve nas passagens (fenômenos históricos concretos) sua história anterior e posterior, seu surgimento e declínio, i.e., a totalidade dos acontecimentos históricos à sua volta, no tempo e no espaço, como ideia de cidade do século XIX. *As passagens como origem da cidade* – significa dizer: as passagens configuram a totalidade do mundo histórico.

Mas esta totalidade, vale lembrar, é incompleta e inacabada, um constante devir e perecer, surgimento e ocaso; não é uma unidade sem saltos, contínua, forjada a partir de uma homogeneidade conceitual; antes, é a configuração dos elementos extremos dos fenômenos em uma totalidade parcial, histórica. Portanto, a verdade apreendida na totalidade da história também não pode ser outra que não uma verdade histórica, mutável. Esta totalidade formada por descontinuidades, entre cujos elementos jaz um abismo – a distância entre os extremos –, compreende uma vinculação entre as partes, e destas com o todo, igualmente descontínua.

Como visto, a relação entre parte e todo é problematizada por Benjamin na distinção entre símbolo e alegoria. Ao passo que o símbolo compreende uma totalidade orgânica, uma relação imediata entre a parte e todo, em que a parte contém em si o todo, a alegoria estabelece uma distância, um abismo entre ambos, compreende uma totalidade apenas parcial e arbitrária. Por um lado, o símbolo é uma unidade, uma relação de identidade entre parte e todo, entre singular e universal, ou mesmo uma *síntese* entre ambos; por outro, a alegoria

estabelece uma relação diferencial, dialética<sup>455</sup>. Da parte ao todo: enquanto no símbolo há uma indissociabilidade imediata entre ambos, na alegoria há uma associação altamente mediatizada.

Na alegoria, diz Benjamin, “a escrita tende para a imagem. Não é possível conceber contraste maior com o símbolo artístico, o símbolo plástico, a imagem da totalidade orgânica, do que essa fragmentação amorfa que é a escrita visual do alegórico.”<sup>456</sup> Em contraposição a uma compreensão orgânica entre parte e todo, em que as partes se determinam reciprocamente e co-determinam o todo, a alegoria é uma totalização artificial, arbitrária, é uma técnica. Desse modo, entre singularidade e universalidade, em última instância, entre imanência e transcendência, o símbolo compreende uma passagem direta, imediata, enquanto a alegoria faz do abismo entre ambos seu fundamento, denunciando a ausência de uma totalidade supraordenada e, portanto, de uma vinculação prévia. Neste sentido, as passagens parisienses, enquanto objetos históricos da análise filosófica, não configuram *per se* uma totalidade, mas somente são apreendidas como tal pela construção alegórica no trabalho das *Passagens*.

Contra uma compreensão simbólica da totalidade, Benjamin critica o “desejo da estética romântica de chegar ao conhecimento de um absoluto, reverberante e em última instância não vinculativo”<sup>457</sup>, e denuncia o abuso do conceito de “símbolo”, proveniente da teologia, “sempre que na obra de arte a ‘manifestação fenomênica’ de uma ‘ideia’ é tratada como ‘símbolo’.”<sup>458</sup> Esta crítica repercute a discussão travada por Benjamin no posfácio à sua tese de doutorado, entre o primeiro Romantismo e Goethe, mais especificamente entre a

---

<sup>455</sup> “O estudo da forma do drama barroco mostrará, mais do que qualquer outro, como no fundo desse abismo da alegoria ruge violentamente o movimento dialético.” BENJAMIN. *ODT*, p.176.

<sup>456</sup> BENJAMIN. *GS I-1*, p.351-2; *ODT*, p.187.

<sup>457</sup> BENJAMIN. *ODT*, p.169.

<sup>458</sup> BENJAMIN. *ODT*, p.170. Segundo Cowan, “Benjamin não questiona a validade do símbolo teológico porque ele é apresentado como um *mistério*, acessível ao espírito mas não ao intelecto. Na realidade do intelecto, a unidade simbólica de imanência e transcendência é uma exigência incompletível, em virtude de um abismo intransponível que existe entre o reino das ideias [...] e o mundo dos fenômenos [...]” COWAN. “Walter Benjamin's Theory of Allegory”, p.111.

compreensão da obra de arte como fragmento ou torso.<sup>459</sup> Se para os primeiros românticos, na leitura de Benjamin, o fragmento é uma totalidade encerrada em si mesma e contém potencialmente a totalidade da arte, o torso goetheano possui um inacabamento constitutivo, é o índice da ausência de uma totalidade prévia.<sup>460</sup> Assim, o parentesco da alegoria barroca com a estética romântica e a goetheana (predominantemente simbólicas), é marcado, por um lado, por uma estética do fragmento<sup>461</sup>, e por outro, pela compreensão do fragmento como torso, como uma totalidade parcial, ou, caso se queira, como parte de uma totalidade ausente.<sup>462</sup> Resta, contudo, à alegoria, a arbitrariedade do significado na montagem dos fragmentos em vistas de uma completude imperfectível e, em todo caso, de uma totalização essencialmente incompleta.<sup>463</sup> “No campo da intuição alegórica a imagem é fragmento, runa. [...] A falsa aparência da totalidade se extingue. Pois se apaga o *eidos*, dissolve-se o símile, seca o cosmos interior.”<sup>464</sup> Na visão alegórica, não há nem uma unidade no mundo exterior, nem, por conseguinte, uma totalidade interna em seu construtos.

Na seção de *Origem do drama barroco* em que discute “As antinomias da alegorese”<sup>465</sup>, Benjamin salienta a contraditoriedade inerente ao processo construtivo-interpretativo da alegoria segundo três características: primeira, a arbitrariedade do significado cujos signos não são pré-fixados, de modo que cada “personagem, cada coisa, cada relação pode significar qualquer outra coisa”; segunda, esta arbitrariedade é uma

<sup>459</sup> Cf. BENJAMIN. CCA, pp.115-9; e a seção **1.4 O salto dos românticos: crítica como reflexão infinita**.

<sup>460</sup> “Enquanto o Romantismo, em nome da infinitude, da forma e da ideia, potencia criticamente a configuração acabada [*das vollendete Gebilde*], o olhar profundo do alegorista transforma, de um golpe, coisas e obras em escrita excitante.” BENJAMIN. GS I-1, p.352; ODT, 187. Nesta passagem, Benjamin se refere em nota à sua tese de doutorado.

<sup>461</sup> Benjamin afirma que “na construção alegórica as coisas olham para nós sob a forma de fragmentos.” BENJAMIN. ODT, p.198.

<sup>462</sup> A crítica de Benjamin aos românticos é pontuada pela sua valorização do símbolo em detrimento da alegoria, mas salienta que se pode interpretar “o fragmento ou a ironia como metamorfoses do alegórico. Em suma: a técnica romântica leva, por mais do que um caminho, à esfera da emblemática e da alegoria.” BENJAMIN. ODT, p.200.

<sup>463</sup> “A obscuridade, fragmentariedade e arbitrariedade da alegoria significa a ausência de um evento completador; esta ausência, por sua vez, serve para invocar tal evento com uma grande urgência e uma fé desesperada.” COWAN. “Walter Benjamin's Theory of Allegory”, p.119.

<sup>464</sup> BENJAMIN. GS I-1, p.352; ODT, p.187.

<sup>465</sup> BENJAMIN. GS I-1, pp.350-354; ODT, pp.186-189.

sobredeterminação do significado das coisas, e assim, “o mundo profano, visto da perspectiva alegórica, tanto pode ser exaltado como desvalorizado”; terceira, esta sobredeterminação de sentido está no cerne da compreensão da linguagem, em que “a alegoria é ambas as coisas, convenção e expressão”, ou melhor, é “expressão da convenção”.<sup>466</sup> Em contraposição à “dimensão simbólica” da linguagem originária<sup>467</sup>, a linguagem alegórica é uma linguagem decaída, pós-babélica, que assume sua arbitrariedade e convencionalidade, e como “expressão da convenção”, mostra a verdade das línguas históricas.

Em contraste com a exegese simbólica do texto sagrado, a interpretação alegórica pode ser entendida como leitura de um texto incompleto, fragmentário, que deve ser desmontado e remontado, destruído e reconstruído a partir de suas peças mínimas, que jazem em ruínas. O método interpretativo alegórico é fragmentário na medida em que lida com coisas de antemão fragmentadas, e assim, opondo-se ao símbolo, corresponde à estrutura das próprias coisas, ao invés de impor-lhes uma unidade supraordenada. “As alegorias são, no reino dos pensamentos, o que as ruínas são no reino das coisas.”<sup>468</sup> As ruínas são um texto codificado, uma imagem-textual, uma linguagem cifrada que precisa ser decifrada – o hieróglifo é o cânone da escrita imagética alegórica. As ruínas são o indício de uma totalidade incompleta, esboroada. Não que se deva remontar uma unidade anterior, mas tal como no torso, a totalidade ausente é irrecuperável, e justamente esta ausência impreenchível, que não se completa ou se deixa determinar, é o que dá ao torso, à ruína, o caráter de uma totalidade histórica *atual*, i.e., dá à história a marca de sua degenerescência: a transitoriedade, a caducidade de toda construção e a necessidade de sua atualização é, assim, a verdade da história, i.e., a verdade histórica.

Esse reconhecimento da obsolescência caracteriza o lado negativo, destrutivo da

<sup>466</sup> Cowan resume as antinomias do seguinte modo: “a simultânea desvalorização e santificação do objeto; a coexistência de convencionalidade e expressividade; a execução fria da técnica e a ingenuidade eruptiva [...]”. COWAN. “Walter Benjamin's Theory of Allegory”, p.116.

<sup>467</sup> Cf. BENJAMIN. *GS I-1*, p.217; *ODT*, p.25.

<sup>468</sup> BENJAMIN. *ODT*, p.189.

alegoria, cujo lado positivo, construtivo, procura redimir o mundo de seu apagamento: “a visão da transitoriedade das coisas e a preocupação de as salvar para uma eternidade é um dos mais fortes motivos do fenômeno alegórico.”<sup>469</sup> Este é o princípio da dialética da alegoria: a simultânea desvalorização e exaltação da imanência, a negação e afirmação da transcendência. Ou seja: se não há salvação para o mundo decadente em outro transcendente, resta ao alegorista perenizar a efemeridade, ou, historicizar a eternidade, encontrar na imanência a transcendência.<sup>470</sup> Pois: “A alegoria instala-se de forma mais estável nos momentos em que o efêmero e o eterno mais se aproximam.”<sup>471</sup> O que, em última instância, a alegoria visa, não é à preservação das coisas de sua caducidade compulsória, mas à salvação *em* sua morte, quando são embalsamadas, conservadas como ruínas. Ou seja, não se trata de buscar uma unidade, anterior ou ulterior, mas de revelar a fragilidade e fragmentariedade das próprias coisas, que, enquanto ruínas de um momento histórico, indicam a ausência de uma totalidade supra-histórica.

O método de interpretação alegórica é resgatado e resignificado por Benjamin em seus escritos posteriores, em um novo contexto de abordagem filosófica: seu objeto não é mais o drama barroco do século XVII, mas a cidade do século XIX. O que ele conserva do estudo precedente são justamente os princípios da fragmentação e da montagem. O duplo movimento da alegoria – simultaneamente destruição e construção – consiste em uma ambiguidade inerente ao seu método. Peter Bürger esquematiza do seguinte modo este procedimento:

1. O alegorista arranca um elemento à totalidade do contexto da vida. Ele isola-o, priva-o de sua função. Daí ser a alegoria essencialmente fragmento e se situar em oposição ao símbolo orgânico. [...]
2. O alegorista junta os fragmentos da realidade assim isolados e, através desse processo, cria sentido. Este é, pois, um sentido atribuído; não resultado do

<sup>469</sup> BENJAMIN. *ODT*, p.241.

<sup>470</sup> Para retomar a questão da forma da escrita filosófica (aqui, próxima à visão alegórica), é própria do ensaio esta tentativa. Nas palavras de Adorno: “O ensaio, porém, não quer procurar o eterno no transitório, nem destilá-lo a partir deste, mas sim eternizar o transitório.” ADORNO. “O ensaio como forma”, p.27. Isso também remete, por sua vez, ao “juízo reflexionante” kantiano, i.e., procurar *no* particular o universal, ao invés de subsumi-lo em uma universalidade prévia, determinante. Cf. a seção **1.2 A ponte de Kant: crítica como delineamento do sistema**.

<sup>471</sup> BENJAMIN. *ODT*, p.241.

contexto original dos fragmentos.<sup>472</sup>

Com isso, destacam-se dois aspectos da montagem: 1. negativo: fragmentação, interrupção do contexto em que está montado; 2. positivo: construção, composição de uma totalidade parcial.<sup>473</sup> Estes dois momentos da técnica alegórica são aplicados por Benjamin em sua interpretação da cidade moderna, ao arrancar de seu contexto vital os elementos necessários para a construção de seu sentido. Não obstante, a arbitrariedade do significado atribuído não implica em uma sobredeterminação por parte do filósofo ao que seja a realidade dada; antes, se a própria realidade revela-se fragmentária e carente de unidade, o trabalho do intérprete é de recolher seus fragmentos dispersos e reagrupá-los segundo uma totalidade parcial, momentânea, que dá a ver, concomitantemente, a verdade histórica tanto da realidade quanto da interpretação. Se, pois, a tarefa da filosofia é a “apresentação” da ideia, o primeiro passo consiste em dispersar os fenômenos em seus elementos constitutivos, dissolvendo sua falsa unidade, para então reuni-los novamente na unidade autêntica da ideia. Em termos históricos, para a apresentação da ideia de origem – que é ao mesmo tempo objeto de encontro e de construção –, o filósofo deve primeiramente destituir a falsa aparência de totalidade dos fenômenos e depois, preservando sua singularidade, reunir seus elementos extremos, seus pormenores materiais, na totalidade histórica da verdade. Em sua rítmica – da parte ao todo, do fenômeno à ideia, e de volta –, mais uma vez, a “relação entre a elaboração micrológica e a escala do todo, [...] demonstra que o teor de verdade só se deixa apreender através da submersão nos pormenores de um teor coisal.”<sup>474</sup>

Esta técnica interpretativa reaparece no caderno metodológico das *Passagens*, onde Benjamin explicita seu plano construtivo:

A primeira etapa desse caminho será aplicar à história o princípio da montagem. Isto é: erguer as grandes construções a partir de elementos minúsculos, recortados com clareza e

<sup>472</sup> BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2008, p.141.

<sup>473</sup> Cf. BUCK-MORSS. *Dialética do Olhar*, p.108.

<sup>474</sup> BENJAMIN. GS I-1, p.208; ODT, p.17.

precisão. E, mesmo, *descobrir na análise do pequeno momento singular o cristal do acontecimento total*. Portanto, romper com o naturalismo histórico vulgar. Apreender a construção da história como tal, na estrutura do comentário.<sup>475</sup>

Benjamin procura apreender a totalidade histórica a partir de seus pormenores, na “estrutura do comentário”, ou seja, descobrir no “teor coisal” o “teor de verdade” histórico. Todavia, esta totalidade encontrada na parte, o “acontecimento total” (*Totalgeschehen*) descoberto no “momento singular” (*Einzelmoment*), não implica em uma compreensão simbólica ou orgânica que apontasse imediatamente para a totalidade histórica; mas em uma totalidade que deve ser construída, montada alegoricamente a partir de seus fragmentos, de seus elementos materiais constitutivos. As passagens parisienses podem ser identificadas como este “momento singular”, único, que permite apreender a totalidade histórica do século XIX.

Esta discussão retoma outra concepção apresentada no “Prólogo”, na sequência da exposição da categoria de origem: a concepção da ideia como monada. “A ideia é monada. O ser que nela penetra com sua pré e pós-história mostra, oculta na sua própria, a figura abreviada e ensombrada do restante mundo das ideias”.<sup>476</sup> Significa dizer: cada ideia concentra em si a totalidade, a qual, não obstante, aparece abreviada e obscurecida, ou seja, não é apreensível inteiramente, iluminável sob todos os ângulos. Posto que a verdade é a harmonia das ideias, a verdade histórica é uma configuração momentânea e parcial da totalidade. Trata-se não tanto de completar esta tarefa, de apresentar o mundo em sua totalidade transparente; mas antes, de descrever e redescrever, de esboçar, portanto, de modo sempre incompleto. “A ideia é monada – isso significa, em suma: cada ideia contém a imagem do mundo. A tarefa imposta à sua apresentação é nada mais nada menos que a do esboço dessa imagem abreviada do mundo.”<sup>477</sup> A tarefa da filosofia, que consiste em apresentar a ideia, visa com isso, em última instância, a salvar os fenômenos, a fazer-lhes justiça. “E assim o mundo real poderia ser visto como uma tarefa [*Aufgabe*], no sentido de que nos pede para

<sup>475</sup> BENJAMIN. GS V-1, p.575; *Passagens*, p.503 [N 2, 6]. [Itálicos acrescidos]

<sup>476</sup> BENJAMIN. GS I-1, p.228; *ODT*, p.36.

<sup>477</sup> BENJAMIN. GS I-1, p.228; *ODT*, p.37.

nele penetrarmos de tal modo em tudo o que é real que daí resultasse uma interpretação objetiva do mundo.”<sup>478</sup> Se o mundo dos fenômenos é seu ponto de partida e a apresentação da ideia sua meta, a filosofia deve começar pelas próprias coisas, pela imersão nos pormenores dos fenômenos.

Compreendendo essa tarefa e a necessidade de atualizá-la em cada momento histórico, Benjamin volta-se à análise do mundo moderno e descobre nas passagens a estrutura originária da cidade. As próprias passagens são interpretadas como uma construção monadológica: um mundo fechado em si mesmo e que espelha a realidade à sua volta,<sup>479</sup> em suma, um “mundo em miniatura”<sup>480</sup> que contém a totalidade da época. A passagem dos estudos sobre o drama barroco seiscentistas à cidade moderna é acompanhada por uma refuncionalização de seus pressupostos no novo contexto.

Essa transposição metodológica e conceitual de *Origem do drama barroco alemão* para o projeto das *Passagens* pode ser compreendida também a partir da ponte que *Rua de mão única*, cronologicamente situado entre ambos, estabelece. Publicado no mesmo ano da tese de habilitação (1928), o livro é composto por pequenos textos, escritos a partir de 1924 e divulgados de forma independente em jornais e revistas, até adquirirem uma estrutura definitiva. Sua construção alegórica, bem como sua escrita imagética, reflete a cidade como imagem textual, conjunto de fragmentos dispersos da vida cotidiana, lidos e recolhidos pelo filósofo.

Assim que os dois livros são publicados, Kracauer dedica-lhes uma resenha, apontando algumas de suas características e paralelismos: *Rua de mão única* é “uma coleção de aforismos que, em sua rede de vias pouco conhecidas, se ramificam ou confluem nos fenômenos da vida contemporânea.” E mais adiante: “É como se em seu livro Benjamin

---

<sup>478</sup> BENJAMIN. GS I-1, p.228; ODT, p.36.

<sup>479</sup> Cf. BENJAMIN. GS V-1, p.513; *Passagens*, p.450 [L 1a, 1]. Sobre a estrutura monadológica da história, cf. p.517 [N 10, 3].

<sup>480</sup> BENJAMIN. *Passagens*, p.40.

tivesse intencionalmente publicado as inúmeras perspectivas acessíveis a ele, com a finalidade de corroborar, também deste lado, a estrutura descontínua do mundo.” Em seu vínculo com o livro sobre o drama barroco, partilha do mesmo princípio, de que “o conhecimento nasce das ruínas”.<sup>481</sup>

As relações entre os dois livros são inúmeras, e apesar de suas formas serem bem distintas (o primeiro como tratado, o segundo como montagem de fragmentos), certos princípios teóricos do drama barroco são reconfigurados: se “método é desvio”, *Rua de mão única* é um cruzamento de muitos desvios.<sup>482</sup> Susan Buck-Morss compara:

se o estilo de ambas as obras é antitético, o conteúdo do trabalho antigo mantém uma surpreendente afinidade com o novo. O estudo sobre o *Trauerspiel* tenta ‘redimir’ teoricamente a alegoria. *Rua de mão única* faz isso praticamente, e, no processo, transforma o significado da redenção. Não é o objeto alegórico (o drama trágico), mas a prática alegórica que se redime.<sup>483</sup>

Mas ao invés de se tratar de uma construção neobarroca, ao modo de um estilismo anacrônico, o princípio da montagem empregado por Benjamin em seu livro está intimamente ligado à nova arquitetura e ao movimento de vanguarda. Como observa Peter Bürger, “a experiência de Benjamin no trato com as obras da vanguarda é que possibilita tanto o desenvolvimento da categoria [de alegoria] como sua aplicação à literatura barroca, e não o inverso.”<sup>484</sup> Assim, à diferença da alegoria barroca, sua prática no contexto moderno é um espelhamento da cidade e do seu momento histórico.<sup>485</sup>

Todavia, suas crônicas adquirem um primeiro formato não na sua cidade, Berlim, mas

<sup>481</sup> KRACAUER. “Sobre os escritos de Walter Benjamin”. *O ornamento da massa*. São Paulo: CosacNaify, 2009, pp.279, 284 e 285, respectivamente.

<sup>482</sup> Cf. RAULET, Gérard. “Einbahnstrasse”, in: LINDNER, Burkhardt; KÜPPER, Thomas; SKRANDIES, Timo. *Benjamin-Handbuch: Leben, Werk, Wirkung*. Stuttgart; Weimar: J.B. Metzler, 2006, p.366. [„Die ‚Einbahnstrasse‘ verwandelt sich in einen Kreuzweg vieler möglicher (Um-) Wege.“]

<sup>483</sup> BUCK-MORSS. *Dialética do olhar*, p.41.

<sup>484</sup> BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*, p.140.

<sup>485</sup> Esse espelhamento é descrito por Buck-Morss em termos arquitetônicos: “No estudo do *Trauerspiel*, o caráter abstrato da representação tem o efeito de encerrar o leitor dentro do texto, e este cria seu próprio mundo fechado em si mesmo. Como nos interiores burgueses estofados e abafados do século XIX, a pessoa se sente ameaçada de claustrofobia. Em contraste, a atmosfera de *Rua de mão única* é toda iluminada, arejada e permeável à nova arquitetura de Gropius ou Corbusier. O mundo de fora [...] se incorpora ao texto.” BUCK-MORSS. *Dialética do olhar*, p.40.

em Paris, de onde Benjamin escreve em janeiro de 1926 a Hofmannsthal, editor do livro.<sup>486</sup> O que poderia ser mera curiosidade, na verdade demonstra que os fragmentos dispersos da vida cotidiana, dos objetos mais próximos, percebidos distraidamente, apenas adquirem um contorno mais nítido à distância. Berlim aparece sobreposta por Paris. E esta transposição Berlim-Paris pode ser entendida como a tradução de uma língua para outra, de uma cidade para outra. Isto não sem razões, pois nesta mesma época Benjamin inicia sua pesquisa sobre as passagens parisienses, à qual irá se dedicar até o fim de sua vida. Benjamin diz que o novo projeto consistiria em uma espécie de continuação de *Rua de mão única* – à diferença de que este, juntamente com *Origem do drama barroco alemão*, encerrariam o circuito de estudos germânicos.<sup>487</sup> O projeto, no entanto, que se estendeu até o fim de sua vida (de 1927 a 1940), ficou inacabado, sendo alvo de disputas intermináveis entre seus comentadores, acerca dos planos ou das intenções de seu autor.

Pergunta-se, afinal, por que a obra das *Passagens* possui tal forma, fragmentária e inacabada? Poder-se-ia simplesmente dizer que Benjamin não chegou a concluir de fato seu projeto devido à sua morte prematura. Ou então que não se trata exatamente de um “livro”, mas de um arquivo em que Benjamin guardava suas anotações e coleções de citações, visando a outros trabalhos. Segundo o organizador do livro, Rolf Tiedemann, a intenção de Benjamin era escrever uma obra sobre o século XIX, cujo projeto não se realizara, mas que restam os materiais a partir dos quais ele iria erguer sua construção.

Os fragmentos das *Passagens* propriamente ditas podem ser comparados ao material de construção de uma casa da qual apenas demarcou-se a planta ou se preparou o alicerce. [...] Ao lado das fundações, encontram-se amontoadas as citações a partir das quais seriam erguidas as paredes. As próprias reflexões de Benjamin, entretanto, teriam fornecido a argamassa que deveria manter firme a construção.<sup>488</sup>

Ou seja, nas poucas vezes em que Benjamin expõe sua teoria, como especialmente no caderno N (“Teoria do Conhecimento, Teoria do Progresso”) das *Passagens*, ou em seus comentários

<sup>486</sup> BENJAMIN. *Briefe*, p.446.

<sup>487</sup> Carta a Scholem de 30 de janeiro de 1928, in: BENJAMIN. *Briefe*, p.455; GS V-2, p.1083.

<sup>488</sup> TIEDEMANN, Rolf. “Introdução à edição alemã (1982)”, in: BENJAMIN. *Passagens*, p.14.

às citações, seria encontrado o suporte ou a “argamassa” que daria coesão aos fragmentos.<sup>489</sup>

Mas há outra hipótese que Tiedemann lança a partir do vínculo com o livro sobre o drama barroco e que pode indicar uma interpretação mais plausível em relação ao material que a seu cargo foi compilado, cuja forma geral deve ser compreendida:

O leitor que, então, pacientemente, percorreu a topografia das *Passagens*, passando por todos os desvios e rodeios que este editor não lhe poupa, imagina ao final estar diante de ruínas e não diante de materiais de construção ainda intocados. Também a respeito dos fragmentos das *Passagens* vale aquilo que Benjamin escreveu sobre o drama barroco alemão.<sup>490</sup>

“A ideia do seu plano construtivo evidencia-se de modo mais eloquente a partir das ruínas das grandes construções do que das menores, por mais bem conservadas que estejam”.<sup>491</sup>

Visto como ruínas, o livro parece se justificar, não em vista de sua conclusão, mas de sua forma atual. O organizador poderia chegar a tal afirmação, de que este realmente era o projeto de Benjamin, i.e., de apresentar as ruínas da história; mas recua e lança mão novamente da compreensão da obra em vista de seu fim não realizado: “Por certo, na obra concluída, teria sido evitada a distinção entre a teoria e o material; porém, a forma fragmentária na qual permaneceu a obra deu objetivamente às reflexões teóricas de Benjamin um novo significado, o de lançar os materiais sob aquela luz que queria acender neles.”<sup>492</sup> No entanto, pode-se contra-argumentar que, de todo modo, permanece o princípio que Benjamin aprendera com Goethe, de que todo factual já é teoria, e assim a teoria não se distingue do material, não apenas na obra concluída, como afirma Tiedemann, mas justamente na forma fragmentária em

---

<sup>489</sup> Sobre a discussão travada em cartas entre Benjamin e Adorno a partir de 1935, e das críticas deste à falta de “mediação” teórica no trabalho, especificamente no “modelo” que Benjamin escrevera sobre Baudelaire, e sua repercussão polêmica entre os comentadores, Cf. NOBRE. “Adorno e Benjamin na 'encruzilhada de magia e positivismo’”. *Cadernos de Filosofia Alemã*, No. 3, USP: 1997. Cf. tb. AGAMBEM, Giorgio. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Nova edição aumentada. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005. Sem entrar nos meandros dessa disputa, apresenta-se aqui apenas uma declaração feita por Adorno anos depois, corroborando que Benjamin “jamais assimilou completamente a concepção da mediação universal que, tanto em Hegel como em Marx, institui a totalidade. [...] Para ele, interpretar materialisticamente os fenômenos significava menos explicá-los com base no todo social que relacioná-los imediatamente, no seu isolamento, a tendências materiais e a lutas sociais.” ADORNO. “Caracterização de Walter Benjamin”, in: *Sociologia*. 2. ed. - São Paulo: Ática, 1994, p.139.

<sup>490</sup> TIEDEMANN. “Introdução à edição alemã (1982)”, p.31.

<sup>491</sup> BENJAMIN. GS I-1, p.409; ODT, p.253.

<sup>492</sup> TIEDEMANN. “Introdução à edição alemã (1982)”, p.33.

que se encontra. A hipótese que se quer afirmar aqui é que a “verdade” sobre, ou melhor, *do* livro das *Passagens*, reside na sua forma, tal qual se encontra, como um “work-in-progress”, um projeto infundável, portanto, sempre fragmentário e inacabado.<sup>493</sup> Pois a pergunta pela “intenção do autor” ignora sobretudo aquilo que ele próprio concebera como verdade, tal qual apresentada no livro sobre o drama barroco: “A verdade é a morte da intenção.”<sup>494</sup> Isto diz respeito tanto à intenção de acercar-se da verdade quanto do que poderia ser a intenção daquele que a procura apresentar.

Ora, se a “apresentação” da verdade deve ser vista não como um produto, mas como um processo, e se o Prólogo procura demonstrar que “a forma da escrita filosófica é uma alegoria da verdade”<sup>495</sup>, a reformulação da categoria de origem e a reabilitação da alegoria mostram a verdade histórica *do presente*. Portanto, o que leva Benjamin a pesquisar o drama barroco não é uma curiosidade histórica, mas uma questão da própria atualidade. Pode-se dizer, com isso, que o ponto de partida, na verdade, está no final.

---

<sup>493</sup> Sobre a discussão acerca do “projeto” ou do “trabalho” das *Passagens*, ao invés de considerá-la propriamente uma “obra”, e excepcionalmente sobre as disputas contemporâneas em torno de sua interpretação e de seu “nome”, conferir o excelente artigo de Irving WOHLFARTH. “Re-Fusing Theology”, pp.4-10.

<sup>494</sup> BENJAMIN. *GS* I-1, p.216; *ODT*, p.24.

<sup>495</sup> COWAN. “Walter Benjamin's Theory of Allegory”, p.114.

### 3. FORMAS DE HABITAR

*Quem não tem nenhuma pátria, encontra no escrever a sua habitação.*

Adorno<sup>496</sup>

#### 3.1 A habitação como espaço de habituação

Pretende-se neste terceiro capítulo investigar a história do hábito através das transformações do habitar, a partir da *crítica imanente* das formas da habitação, desde o século XIX, empreendida por Benjamin no trabalho das *Passagens*. As variações semânticas na definição e nos usos do conceito de habitar e seus termos derivados permitem demonstrar uma dialética interna de seu desenvolvimento, polarizada entre permanência e transitoriedade. Para uma história desse conceito, investiga-se inicialmente o ponto de articulação entre as formas anteriores e posteriores de sua conjugação nos espaços de habitação. Tal ponto de inflexão e ruptura, que concentra os pólos da transição, é designado por Benjamin como a origem daquelas formas e identificado com as passagens parisienses do século XIX, que se desdobram nas arquiteturas do *intérieur*, do *art nouveau* e de ferro e vidro. Em cada uma delas, como se há de esclarecer, é reformulado o conceito: habitar significa “deixar rastros”, consiste em “confeccionar um casulo” e, como verbo transitivo, consiste ainda em uma “atualidade frenética”. Pergunta-se, afinal, *se e como* é possível habitar.

Antes de tomar como ponto de partida evidente, pergunta-se: o que quer dizer “a habitação como espaço de habituação”? Ao suprimir o “espaço”, “habitação” e “habituação” aparecem como termos de uma identidade em uma proposição lógica, portanto, verdadeira, uma tautologia; isto poderia ser asseverado em um estudo filológico que explicitaria o radical

---

<sup>496</sup> ADORNO. *Minima Moralia*, p.76 [fragmento 51. Atrás do espelho].

comum a ambas e demonstraria que derivam de um mesmo termo latino – *habere*, que diz respeito tanto a posse quanto a habilidade. Contudo, em um estudo filosófico, interessa analisar os conceitos em sua definição contextual; e mais, em uma investigação histórica, as reformulações e os usos desses conceitos. A partir disso, a conexão gramatical entre habitar e hábito – assim como em alemão entre *wohnen* e *Gewohnheit*, e em inglês entre *inhabit* e *habit* – torna-se uma relação histórica que se define de acordo com seu uso espacial específico. Nesse sentido, o “espaço”, como termo mediador da proposição, é atravessado pelo tempo; ambos, no entanto, não devem ser entendidos abstratamente, segundo uma “estética transcendental”<sup>497</sup>, mas concretamente, segundo sua dinâmica histórica. Em outros termos, pode-se afirmar que assim como, para Benjamin, a “história é objeto de uma construção, cujo lugar não é formado pelo tempo homogêneo e vazio, mas por aquele saturado pelo tempo-de-agora [*Jetztzeit*]”<sup>498</sup>, também o espaço não é “homogêneo e vazio”; ao contrário, como argumenta Michel Foucault, o espaço está imerso em relações qualitativas<sup>499</sup> e é definido pelos usos que dele se faz. Portanto, a habituação mostra-se como um processo temporal de formação do hábito no espaço da habitação; e como desenvolvimento histórico deve ser compreendida dialeticamente, em sua transitoriedade e permanência.

O hábito é um modo de existência, uma forma de perceber e agir no espaço, e com isso possui uma dupla designação: passiva e ativa, como percepção e gesto; porém, é uma forma de perceber que não é percebida, mas que aparece como fenômeno nos objetos de sua relação. Assim, a percepção e os objetos percebidos, ou os gestos e as coisas gesticuladas, são apreendidos concomitantemente, em sua reflexividade, e podem ser compreendidos como *formas estéticas* – no sentido tanto de *aisthesis* (sensorialidade) quanto de objeto estético.

Esta concepção remonta à teoria da reflexão do primeiro romantismo, segundo a qual todo

<sup>497</sup> Cf. KANT. “Estética transcendental”, *CRP*, pp.33-55.

<sup>498</sup> BENJAMIN. “Tese XIV”, p.119.

<sup>499</sup> Cf. FOUCAULT. *De outros espaços*. Palestra proferida no Cercle d’Études Architecturales, em 14 de março de 1967 (publicado igualmente em *Architecture, Movement, Continuité*, 5, de 1984). Trad. Pedro Moura. [Disponível em: [http://www.virose.pt/vector/periferia/foucault\\_pt.html](http://www.virose.pt/vector/periferia/foucault_pt.html). Acesso: janeiro de 2012]

conhecimento, bem como a percepção e a ação, consiste em um nexo imanente entre sujeito e objeto.<sup>500</sup> Perceber a percepção através do que é percebido implica uma relação reflexiva que se configura não apenas espacialmente, mas também temporalmente, ou seja, implica que as transformações da percepção correspondem a mudanças objetivas através da história. Se o hábito é definido pelo espaço de habitação e se, inversamente, a habitação é definida pelo hábito, ou seja, se esta codeterminação diz respeito a um complexo perceptual e gestual, então o espaço pode ser definido como o *medium* dessa relação, e com isso não se restringe a um lugar fixo, mas é móvel, adaptável, permeável a novas práticas e contextos. Em termos arquitetônicos significa dizer que a construção do espaço corresponde à construção de sujeitos, individualizados ou coletivizados, em espaços públicos ou privados.<sup>501</sup>

As transformações históricas da relação entre as formas de percepção e os objetos no espaço são investigadas por Benjamin em seu projeto das *Passagens*, para o qual seu famoso ensaio “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” serviria como uma “segunda *Exposé*”, ou “um tipo de contra-peça da exposição de 1935”<sup>502</sup>. Através de uma teoria dos objetos artísticos, Benjamin equaciona as mudanças do aparato perceptivo, de modo que a história das *formas estéticas* (igualmente, nos dois sentidos do termo) é compreendida do seguinte modo:

No interior de grandes períodos históricos, a forma de percepção das coletividades humanas se transforma ao mesmo tempo que seu modo de existência. O modo pelo qual se organiza a percepção humana, o meio em que ela se dá, não é apenas condicionado naturalmente, mas também historicamente.<sup>503</sup>

Investigar a historicidade da percepção vinculada aos objetos percebidos compreende não apenas um princípio reflexivo, mas também crítico, i.e., que a reflexão contém um índice de

<sup>500</sup> Cf. a seção 1.4 O salto dos românticos.

<sup>501</sup> “O espaço construído é também um espaço de subjetivação, para Benjamin.” SCHMIEDGEN, Peter. “Interiority, exteriority and spatial politics in Benjamin’s cityscapes”. In: BENJAMIN, Andrew (org). *Walter Benjamin and the Architecture of Modernity*. Melbourne: Re-press, 2009, p.148.

<sup>502</sup> BENJAMIN. GS V-2, p.1151. Cf. BUCK-MORSS. *Dialética do olhar*, p.458, n.1.

<sup>503</sup> BENJAMIN. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” [primeira versão]. In: *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 169. (Obras Escolhidas I) [Doravante citado como “Primeira versão”]

refração que modifica a relação entre sujeito e objeto. Por isso, uma *crítica imanente*, que diz respeito tanto ao objeto quanto ao sujeito, exige que a investigação da história da percepção a partir dos objetos seja ao mesmo tempo uma pergunta pela posição histórica do próprio crítico. Isto diz respeito a uma proposta crítica que considera que todo fato é construído e interpretado historicamente, que todo ser contém um dever-ser, e com isso distingue-se suficientemente de uma teoria tradicional cuja pretensa visão objetiva, amparada por sua neutralidade axiológica, isola o objeto do contexto social no qual recebe seu significado decisivo. Neste sentido, Max Horkheimer, em *Teoria Tradicional e Teoria Crítica*, ao formular a distinção fundamental entre estas duas teorias, aponta para a necessária adjunção entre teoria e prática, o que não permite desvencilhar o conhecimento da moral dentro do momento histórico em que se constituem. Do mesmo modo, toda forma estética diz respeito a um lado passivo e outro ativo, ou seja, define um modo de ser que compreende um dever-ser; pois tanto a percepção quanto os objetos percebidos são condicionados historicamente.

Os fatos que os sentidos nos fornecem são pré-formados de modo duplo: pelo caráter histórico do objeto percebido e pelo caráter histórico do órgão perceptivo. Nem um nem outro são meramente naturais, mas formados pela atividade humana, sendo que o indivíduo se autopercebe, no momento da percepção, como perceptivo e passivo.<sup>504</sup>

Essa relação reflexiva permite traçar a história da percepção, não através de uma visada “empática” que pretenda resgatar uma forma do passado “tal como ele de fato foi”<sup>505</sup>, o que queda impossível; mas ao assumir a distância necessária entre passado e presente, procura-se investigar de que maneira ambos são atravessados por um instante de mútua compreensão. Assim, para uma história estética, que conjugue os elementos passivo e ativo, i.e., a visualidade e a gestualidade, há que se analisar os objetos mesmos, impregnados pela historicidade da percepção e do uso. Para esta empreitada, a arquitetura adquire privilégio,

<sup>504</sup> HORKHEIMER, Max. “Teoria Tradicional e Teoria Crítica”, in: *Textos escolhidos*. 2a. ed. São Paulo: Abril Cultural: 1983, p.125.

<sup>505</sup> Cf. BENJAMIN, “Tese VI”, p.65. A crítica a uma visão “empática” da história, própria do historicismo, é feita por Benjamin já em sua tese de habilitação. Cf. BENJAMIN. *GS I-1*, p.222; *ODT*, p.31.

desde o surgimento da cidade grande, uma vez que ela se dá a perceber não apenas em momentos extraordinários, mas constitui inelutavelmente o campo perceptivo ordinário do homem urbano.<sup>506</sup>

Acerca dessa pregnância, Benjamin afirma no ensaio sobre “A obra de arte” que a arquitetura é a arte mais antiga e que, ao contrário de outras que surgiram e desapareceram, acompanha o homem desde os primórdios, pois a necessidade de habitar o determina, ou ainda, determina o modo de suas relações. De acordo com Benjamin, o homem lida com as construções segundo duas possibilidades: o uso e a contemplação.

Existem duas maneiras de acolher um edifício: pode-se utilizá-lo e pode-se fitá-lo. Em termos mais precisos: a acolhida pode ser tátil ou visual. [...] No âmbito tátil, nada existe, deusas, que corresponda à contemplação no âmbito visual. A acolhida tátil faz-se menos pela atenção que pelo hábito.<sup>507</sup>

O primeiro modo corresponde ao que Benjamin denomina de percepção habitual, ou hábito; o segundo caracteriza a forma como, por exemplo, os turistas apreciam os monumentos. Em grande parte a própria contemplação é condicionada pelo hábito, quer dizer, a forma corriqueira e distraída de perceber coletivamente as obras arquitetônicas determina também a forma de percepção extraordinária, detida e isolada. Em termos históricos, a preponderância daquele sentido marca a forma de vida dos habitantes da cidade, cuja percepção “irrefletida” reflete a forma direta de lidar com o mundo de sua época; ou seja, *o hábito, como uma forma de perceber que não é percebida, determina mesmo a percepção refletida, contemplativa*. “As tarefas que, com efeito, se impõem aos órgãos receptivos do homem, na ocasião das grandes

<sup>506</sup> De acordo com Silke Kapp, “a arquitetura determina ambientes de ação, delimita e sustenta as relações que os indivíduos estabelecem entre si, influencia seus hábitos e o movimento de seus corpos, forma a percepção do espaço e expressa significados da cultura. A arquitetura é apropriada, usada, fruída, lida. Essas relações abrangem desde a percepção sensível ou estética (no sentido da *aisthesis*, da afetação do corpo pelos sentidos), passando pela interação mecânico-funcional, até a interpretação de significados abstratos. A arquitetura é, portanto, o principal meio (*medium*) de ações [...]. Ela define possibilidades de percepção, uso e significado e, inversamente, é definida por tais possibilidades.” KAPP, Silke. “Por que teoria crítica da Arquitetura? Uma explicação e uma aporia.” In: MALARD, M. L. (org). *Cinco Textos Sobre Arquitetura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005, pp. 117-8.

<sup>507</sup> BENJAMIN. “A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução” [terceira versão]. In: *Textos escolhidos*. 2a ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983, p.26. [Doravante citado como “Terceira versão”] Salvo as importantes diferenças entre as três versões do ensaio (que não serão discutidas aqui), as passagens sobre hábito e arquitetura são *grosso modo* idênticas.

conjunturas da história, não se consumam de modo algum na esteira visual, em suma, pelo modo de contemplação. A fim de chegar a termo, pouco a pouco, é preciso recorrer à acolhida tátil, ao hábito.”<sup>508</sup> No hábito estão sedimentadas as transformações históricas da percepção: daí sua importância decisiva, uma vez que nele estão marcadas as formas de perceber e agir no espaço construído arquitetonicamente.

O seguinte comentário de Andrew Benjamin é bastante esclarecedor:

O modo de recepção demarcado pelo ‘tátil’, um modo que também irá predominar em relação ao ótico – e que define a recepção em termos de ‘percepção’ (*Wahrnehmung*) –, é estruturado pelo ‘hábito’. Que a arquitetura, cuja preocupação é com a habitação – *Wohnen* –, pode ser definida em relação ao hábito – *Gewohnheit* –, é um importante movimento de abertura e ainda por si só não é suficiente. O que importa é o tema do hábito e [...] a estrutura temporal implícita do hábito. Aprender a viver vem por hábito.<sup>509</sup>

O hábito, como estrutura perceptiva, reflete-se nas estruturas da cidade, na arquitetura. Pode-se sintetizar esta relação do seguinte modo: o hábito como forma de perceber a arquitetura – a arquitetura como forma de perceber o hábito. A história de uma forma estética, da percepção e do modo de existência, encontra-se gravada nos objetos, nas estruturas da cidade. Assim, toda a história do século XIX, das formas e formações da percepção e da cidade, pode ser encontrada em rastros deixados nas construções.

Para uma história das formas estéticas, aponta-se aqui duas chaves de leitura, uma visada histórica e outra dialética: a) através da ruptura e transição de uma forma a outra, pelo desaparecimento de uma e surgimento de outra; b) através da tensão que sustenta a mudança, focada em um momento que conjugue os elementos da contradição. Pretende-se inicialmente focar este ponto de tensão, de ruptura e transição, para então apontar os desdobramentos das formas nele contidas. Trata-se, entretanto, não de uma mera curiosidade histórica, mas de uma questão eminentemente *atual*. “Em outras palavras: assim como Gidion nos ensina a extrair da arquitetura da época, em torno de 1850, os traços fundamentais da arquitetura de

<sup>508</sup> BENJAMIN. “Terceira versão”, p.26.

<sup>509</sup> BENJAMIN, Andrew. “Boredom and Distraction: The Moods of Modernity”, in: *Walter Benjamin and History*. London/New York: Continuum, 2005, p.161.

hoje, queremos reconhecer nas formas aparentemente secundárias e perdidas daquela época, a vida de hoje, as formas de hoje.”<sup>510</sup> A partir desse projeto formulado por Benjamin, procura-se traçar uma breve história da arquitetura e da cidade.

### 3.2 A história da cidade como desdobramento das passagens

Seguindo Benjamin, volta-se a análise a fenômenos relativos às mudanças ocorridas nas estruturas da percepção a partir do século XIX, com o surgimento da cidade grande. Em um torvelinho de transformações históricas, o foco se concentra em Paris, mais especificamente nas passagens, onde se encontra a origem do século XIX. As passagens, enquanto objetos de construção histórica, contêm *in loco* a forma de vida na cidade e as metamorfoses da percepção; são, portanto, na perspectiva aberta por Benjamin e aqui desenvolvida, um universo centrípeto que congrega as contradições de seu tempo, de sua pré e pós-história, dos acontecimentos precedentes e posteriores, ou seja, da sua formação ao seu declínio. Isto, todavia, não como um acontecimento histórico encerrado, mas como “fenômeno originário”, que se repete enquanto inacabado e que, por isso, se lança ao presente, refere-se ao presente, ou melhor, só pode ser compreendido no encontro com o presente. “O presente determina no objeto do passado o ponto onde divergem sua história anterior e sua história posterior, a fim de circunscrever seu núcleo.”<sup>511</sup> As passagens são esse núcleo que agrega a história anterior e posterior, e que se desdobra nas formas arquitetônicas da cidade. Desse modo, nas passagens, a história da cidade como um todo pode ser encontrada de forma latente.

Do mesmo modo que o projeto das *Passagens*, como apresentação de uma constelação

---

<sup>510</sup> BENJAMIN. GS V-1, p.572; *Passagens*, p. 501 [N 1, 11].

<sup>511</sup> BENJAMIN. *Passagens*, p.518 [N 11, 5].

histórica, procura apresentar um esboço descritivo da totalidade dos fenômenos do século XIX, as *Exposés* preparadas por Benjamin fornecem um esboço em miniatura de seu projeto. Assim, a história da cidade de Paris é narrada no primeiro *Exposé* (1935) do trabalho das *Passagens*, que se divide em seis partes, apontando cada etapa de sua formação (construção e destruição). No primeiro capítulo, intitulado “Fourier ou as passagens”, Benjamin cita um *Guia ilustrado de Paris* do ano de 1852, que descreve a cidade e as atrações em torno do Sena, em especial as novas construções da época:

“Estas passagens, uma recente invenção do luxo industrial, são galerias cobertas de vidro e com paredes revestidas de mármore, que atravessam quarteirões inteiros, cujos proprietários se uniram para esse tipo de especulação. Em ambos os lados dessas galerias, que recebem a luz do alto, alinham-se as lojas mais elegantes, de modo que tal *passagem é uma cidade, um mundo em miniatura*.”<sup>512</sup>

No ano de 1840 havia em Paris cerca de uma centena de passagens, quase ao ponto de realizar a utopia de Fourier, de haver “uma cidade feita de passagens”<sup>513</sup>. A passagem, que concentra a forma da cidade, do mundo de sua época, é uma construção ambivalente, uma imagem ambígua: é ao mesmo tempo casa e rua, mundo interior e exterior. Por um lado, “[n]a passagem, mais do que em qualquer outro lugar, a rua se apresenta como o *intérieur* mobiliado e habitado pelas massas.”<sup>514</sup> Por outro lado, o interior torna-se rua para o indivíduo que atravessa a passagem: o *flâneur*, cujo caminhar lento e contemplativo, contrapõe-se ao ritmo acelerado e distraído da multidão. E através da multidão, a cidade é para o *flâneur* “ora paisagem, ora sala acolhedora”<sup>515</sup>. Estes dois personagens que co-habitam as galerias – a multidão e o *flâneur* – são complementares, e a partir de olhares opostos ocupam o mesmo espaço.<sup>516</sup> Esses pares antitéticos – familiaridade e estranheza, recolhimento e dispersão,

<sup>512</sup> BENJAMIN. *Passagens*, p.40. [Itálico acrescido]

<sup>513</sup> BENJAMIN. *Passagens*, p.42.

<sup>514</sup> BENJAMIN. *Passagens*, p.468 [M 3a, 4].

<sup>515</sup> BENJAMIN. *Passagens*, p.47.

<sup>516</sup> Tom Gunning observa que a oposição espacial reflete-se nas formas de percepção: “a oposição entre rua e *intérieur* não forma uma simples dicotomia; a significância da arcada encontra-se parcialmente em sua incorporação simultânea de ambos aspectos de sua contradição aparente. Um desenvolvimento dialético dessa contradição espacial precisa desdobrar-se através de sua ótica: tanto o exame minucioso do detetive [– o *flâneur*

interioridade e exterioridade –, são polarizados e concentrados nas passagens, que se desdobram em outras formas arquitetônicas da época: primeiramente no *intérieur*, depois, em seu processo de exteriorização, no *art nouveau*, e por fim, na arquitetura de vidro, em que interior e exterior (aparentemente) não se distinguem.

Em sua investigação da origem da cidade, Benjamin aponta duas condições históricas para o surgimento das passagens: primeiro, a alta do comércio têxtil – atrelada ao desenvolvimento da moda –, segundo, a utilização do ferro nas construções – precedida pelo uso nos trilhos das locomotivas. Inicialmente, emprega-se o ferro em “construções que serviam para fins transitórios. Simultaneamente, amplia-se o campo arquitetônico de aplicação do vidro”<sup>517</sup>. Estes dois materiais artificiais que são utilizados para a cobertura das passagens tornam-se os principais elementos da arquitetura que irá se desenvolver posteriormente,<sup>518</sup> e contêm significativamente a característica do habitar moderno: a transitoriedade. De acordo com Buck-Morss, “Benjamin percebeu que essas construções eram conectadas com a transitoriedade em ambos os sentidos de espaço (como as estações de trem, lugares de trânsito) e tempo (como as galerias para as exposições internacionais, desmontadas depois do fechamento).”<sup>519</sup>

Como desdobramento e, em certo sentido, ampliação das galerias, surgem as exposições internacionais da indústria, onde cada país-sede do encontro se torna o “centro de peregrinação ao fetiche mercadoria”<sup>520</sup>. A primeira exposição internacional, de 1851, na Inglaterra, destaca-se por ter abrigado uma construção que irá marcar o desenvolvimento da arquitetura: o Palácio de Cristal. Não se tratava apenas de uma cobertura de ferro e vidro,

---

–] quanto um processo de desorientação da reflexão [– a multidão].” GUNNING, Tom. “The Exterior as *Intérieur*: Benjamin’s Optical Detective”. In: *Boundary 2*, Duke University Press, Volume 30, Number 1, Spring 2003, p.110.

<sup>517</sup> BENJAMIN. *Passagens*, p. 40.

<sup>518</sup> As “passagens foram o primeiro estilo internacional da arquitetura moderna.” BUCK-MORSS. *Dialética do olhar*, p.66.

<sup>519</sup> BUCK-MORSS. *Dialética do olhar*, p.166.

<sup>520</sup> BENJAMIN. *Passagens*, p.43.

como nas passagens, mas toda sua estrutura foi erguida com esses materiais. Uma casa de vidro<sup>521</sup>, tal qual se mostrará como uma utopia no início do século seguinte, contém a imagem que vincula a mais nova invenção a um tempo arcaico, ao mundo das plantas, em uma palavra, ao mundo *mítico*, i.e., à visão da história como natureza. “A origem de toda arquitetura de ferro e vidro da época de hoje é a estufa”, diz Meyer, e Benjamin comenta: “É estranho como a passagem, assim como este mundo, está ligado, em sua origem, à vida das plantas.”<sup>522</sup> Para Benjamin, esta relação ambígua entre o presente e o passado, entre o novo e o antigo, entre o orgânico e o inorgânico, entre a vida e a morte, caracteriza a modernidade, que é idêntica à antiguidade em sua transitoriedade e obsolescência. Mas quando as passagens começam a se tornar antigas, antiquadas, no início do século XX, quando se tornam ruínas, é que podem ser percebidos os vestígios de seu tempo. “As arcadas, ou passagens, que, no século XIX, foram a morada dos primeiros mundos de sonho de consumo, apareceram no século XX como cemitérios mercadológicos, encerrando a recusa de um passado descartado.”<sup>523</sup> Deste modo, na relação dialética que caracteriza a passagem, está dada a condição para que a história se apresente como ruína, como fóssil que conserva os rastros dos habitantes.

### 3.3 *Intérieur, art nouveau*: habitar significa deixar rastros

A fossilização dos objetos e das formas de percepção, em suma, dos hábitos dos habitantes, torna-se notória na arquitetura burguesa do *intérieur*, do início do século XIX, quando surgem contrapostos a multidão e o indivíduo privado. Pela primeira vez, a moradia opõe-se ao local de trabalho, a vida privada à pública; há um afastamento da vida social e a

<sup>521</sup> Benjamin diz em seu ensaio sobre o Surrealismo: “Viver numa casa de vidro é uma atitude revolucionária *par excellence*.” BENJAMIN. GS II-1, p.298; OE I, p.24.

<sup>522</sup> BENJAMIN. GS V-1, p.221; *Passagens*, p.197 [F 4, 1].

<sup>523</sup> BUCK-MORSS. *Dialética do olhar*, p.64.

casa torna-se o refúgio do homem isolado. Essa arquitetura caracteriza-se pelo aumento da decoração e diminuição do espaço habitável, lugar em que o indivíduo cerca-se de objetos de conforto<sup>524</sup> nos quais procura resguardar seus rastros do apagamento paulatino na multidão. Neste ambiente, o habitante cria para si um universo fechado, particular, rodeado de objetos afetivos, transfigurados de suas funções úteis.

O *intérieur* não apenas é o universo, mas também o invólucro do homem privado. *Habitar significa deixar rastros*. No *intérieur* esses rastros são acentuados. Inventam-se colchas e protetores, caixas e estojos em profusão, nos quais se imprimem os rastros dos objetos de uso mais cotidiano. Também os rastros do morador ficam impressos no *intérieur*.<sup>525</sup>

Rastro, traço, vestígio, pista (*Spur*), é a presença de uma ausência ou ausência de uma presença, “é a aparição de uma proximidade, por mais longínquo esteja aquilo que o deixou”<sup>526</sup>. Como marca do passado no presente, no rastro está contida a possibilidade da história, i.e., da memória e também do esquecimento. O vestígio é a marca de um objeto cuja existência temporária, passageira, perdura impressa em um lugar. Assim, “o vestígio, como testemunho material de algum objeto ausente, sinaliza tanto a perda deste objeto quanto a possibilidade de sua evocação”<sup>527</sup>. Porém, é preciso haver a distância, o desaparecimento do objeto, restar apenas o traço de sua efemeridade, para que possa ser lembrado, rastreado pelo historiador. Neste sentido, o rastro é resto, resíduo.

No *intérieur*, do mesmo modo que para cada objeto há um estojó próprio, a casa é o estojó do homem privado. A forma deste envoltório é idêntica à forma de seu conteúdo. Cada objeto, cada mobília, cada aresta da casa encaixa-se perfeitamente a cada gesto, cada movimento, condicionando e acomodando a repetição ordinária do hábito: *um processo de habituação condicionado pela habitação*.<sup>528</sup> Além dos rastros dos objetos, são conservados

<sup>524</sup> “O conforto isola”, diz Benjamin, in: *OE III*, p.124.

<sup>525</sup> BENJAMIN. *Passagens*, p.46. [Itálicos acrescidos]

<sup>526</sup> BENJAMIN. *GS V-1*, p.560; *Passagens*, p.490 [M 16a, 4].

<sup>527</sup> OTTE, Georg. “Rememoração e citação em Walter Benjamin”. In: *Revista de estudos de literatura*. Belo Horizonte, v.4, p. 211-213, outubro 1996, p.216.

<sup>528</sup> “Nos interiores burgueses do século dezenove, os forros (mobiliário, acessórios) ofereciam uma fantasmagoria de texturas, tons e prazer sensual que embebia o habitante da casa num ambiente total, um mundo

ainda os gestos do habitante, de modo que as coisas mais fugazes são conservadas, e “a moradia se torna uma espécie de casulo [...], protegendo e resguardando o seu rastro assim como a natureza guarda um fóssil no granito.”<sup>529</sup>

Esse tipo de habitação sofre um abalo no fim do século XIX com o *art nouveau* (*Jugendstil* ou *modern style*), que começa a se utilizar das novas técnicas de construção com ferro e vidro, porém, estilizando-as. “O *Jugendstil* é o estilo estilizante por excelência.”<sup>530</sup> Em certo sentido, o *art nouveau* leva às últimas consequências o ideal do *intérieur* ao tornar a casa expressão da personalidade de seu morador, não apenas internamente, em seus cômodos, mas também em seu exterior, na fachada. Imprime sobre a matéria artificial formas naturais, faz do ferro ornamentos florais, da técnica um meio artístico, o que, segundo Benjamin, “representa a última tentativa de fuga da arte sitiada pela técnica em sua torre de marfim.”<sup>531</sup> Há uma apropriação das novas técnicas de construção de modo artificioso: “A tentativa reacionária de retirar formas condicionadas pela técnica de seu contexto funcional e transformá-las em constantes naturais – ou seja, estilizá-las”<sup>532</sup> – é a característica marcante do *Jugendstil*, que parte da oposição arte-técnica e procura produzir um síntese falsa. Ao disfarçar o inorgânico de orgânico, o *art nouveau* realiza uma estilização da técnica e uma artificialização do organismo: a infertilidade aparece, segundo Benjamin, como seu tema predileto.<sup>533</sup> A casa não guarda apenas a impressão de seu morador, mas torna-se a expressão de seu isolamento. Se o *intérieur* representa o invólucro do homem privado, guardando seus rastros internamente, o *art nouveau* é o invólucro que guarda não apenas os rastros interiores, mas cuja forma exterior

---

privatizado de fantasia que funcionava como um escudo protetor para os sentidos e as sensibilidades desta nova classe dirigente.” BUCK-MORSS. “Estética e Anestética: o ‘Ensaio sobre a Obra de Arte’ de Walter Benjamin reconsiderado”. Trad. Rafael Lopes Azize. In: *Travessia*, n.33, UFSC, ago.-dez.1996, p.27.

<sup>529</sup> BENJAMIN. *Obras Escolhidas* III, p.75. [Doravante citado como *OE* III]

<sup>530</sup> BENJAMIN. *GS* V-2, p.691; *Passagens*, p.599 [S 8, 2].

<sup>531</sup> BENJAMIN. *Passagens*, p.46. “A função do ornamento, segundo Benjamin, era, em última instância, esterilizar a técnica, de tal modo que ela deixasse de ser uma ameaça e servisse, cada vez mais, a esse processo de autodestruição de seus pretensos poderes.” CHAVES, Ernani. “Der zweite Versuch der Kunst, sich mit der Technik auseinanderzusetzen: Walter Benjamin e o *Jugendstil*”. In: *Artefilosofia* 6, p.59.

<sup>532</sup> BENJAMIN. *GS* V-2, p.693; *Passagens*, p.600 [S 8a, 7].

<sup>533</sup> Cf. BENJAMIN. *GS* V-2, p.691; *Passagens*, p.598 [S 7a, 5].

também demarca sua forma de habitar. Todavia, esses rastros são deixados não em caixas de veludo, mas no ferro fundido e estilizado. Pode-se dizer, com isso, que no *art nouveau* há uma redefinição – *habitar significa forjar rastros*. Essa ambivalência, de um interior que se exterioriza, representa um passo para fora, uma abertura para o mundo externo, uma passagem para a cidade.

### 3.4 Arquitetura de vidro: habitar sem vestígios?

Em meados do século XIX, as galerias começam a ser postas por terra para dar lugar a largas avenidas e bulevares, pelas obras do prefeito Haussmann, que se autointitulava “artista demolidor”<sup>534</sup>. Com isso, abriu novas e amplas perspectivas na cidade, visando, como diziam seus contemporâneos, a um “embelezamento estratégico”<sup>535</sup>, i.e., com o intuito de evitar revoltas, como a Comuna<sup>536</sup>, e facilitar a operação do exército. Nessa época, “Paris vive o auge da especulação. [...] O aumento dos aluguéis impele o proletariado para os subúrbios. Com isso, os bairros de Paris perdem sua fisionomia própria.” A incessante transformação “provoca nos parisienses estranhamento em relação à sua cidade. Nela não se sentem mais em casa. Começam a tomar consciência do caráter desumano da cidade grande.”<sup>537</sup> A cidade se torna cada vez mais hostil, inóspita, inabitável. Contra o apagamento dos rastros na multidão, são implementadas medidas governamentais de controle e registro, dos indivíduos através de sua assinatura e fotografia, das residências através da numeração.<sup>538</sup>

A cidade, em geral em constante movimento, cai em torpor. Torna-se frágil como o vidro,

<sup>534</sup> BENJAMIN. *Passagens*, p.49.

<sup>535</sup> BENJAMIN. *Passagens*, p.50.

<sup>536</sup> Durante a Comuna de Paris (1871), a estrutura até então medieval da cidade, formada por estreitas ruas de paralelepípedo, possibilitou aos revolucionários erguer trincheiras e bloquear a passagem do exército.

<sup>537</sup> BENJAMIN. *Passagens*, p.49.

<sup>538</sup> A fotografia retém os rastros e os traços do indivíduo, que posteriormente deve ser fixado pelos gestos e pela fala na filmagem. Há uma “Multiplicação dos rastros devido ao aparato administrativo moderno.” BENJAMIN. *Passagens*, p.260.

mas também transparente como o vidro em relação ao seu significado (“a forma de uma cidade / Muda mais rápido – ai de mim! – que o coração de um mortal!” [Baudelaire]). A estrutura de Paris é frágil; ela é toda rodeada de símbolos de fragilidade. [...] Em última análise, aquilo em que a modernidade mais se aproxima da antiguidade é nessa transitoriedade.<sup>539</sup>

Em sua incessante construção e destruição, a cidade se transforma em ruína.<sup>540</sup> A cidade moderna se lança ao seu próprio aniquilamento, ao seu fim, ao seu esquecimento. “A modernidade deve estar sob o signo do suicídio”<sup>541</sup>. Faz o luto de si mesma. Com seu *hábit noir* (veste preta), segue a procissão fatigada que não quer mais prosseguir. Representa a história como “a eternidade de um luto que nem ressuscita o passado nem o sepulta.”<sup>542</sup> Há nesse luto uma ambiguidade, uma dialética entre um momento negativo-destrutivo e outro afirmativo-construtivo, que engendra consequências decisivas na avaliação de Benjamin sobre a modernidade: pois talvez aí esteja contida a possibilidade de uma transformação histórica. “Em seus edifícios, quadros e narrativas a humanidade se prepara, se necessário, para sobreviver à cultura. E o que é mais importante: ela o faz rindo. Talvez esse riso tenha aqui e ali um som bárbaro. Perfeito.”<sup>543</sup> No ensaio “Experiência e Pobreza” (1933), Benjamin vê com bons olhos o fim da tradição, o fim da experiência, e saúda a arquitetura moderna com entusiasmo, ao contrário do ar nostálgico que muitos lhe imputam.

A imagem da cidade de vidro, frágil e transparente, é a realização plena da arquitetura de Le Corbusier, de Gropius e da Bauhaus.<sup>544</sup> Benjamin vê nesta arquitetura o decisivo reconhecimento do apagamento dos rastros, a assunção da pobreza de experiência. Como diz Brecht em *Manual para habitantes das cidades*: “Apaguem os rastros!”. No contexto do poema brechtiano, a palavra de ordem insta os cidadãos, especialmente os intelectuais

<sup>539</sup> BENJAMIN. *OE* III, p.106.

<sup>540</sup> “A lei da cidade – a lei de Haussmann, o prefeito de Paris que quis redesenhar a face da sua cidade – é a da constante destruição e construção. O fotógrafo Eugène Atget – cujas fotografias de Paris, nas quais a cidade surge desabitada [...] – documenta e *testemunha* com a sua ‘fotografia pura’ uma cidade que se transforma na ruína de si mesma.” SELIGMANN-SILVA. “A catástrofe do cotidiano”. In: *Mímesis e Expressão*, p.368.

<sup>541</sup> BENJAMIN. *OE* III, p.99.

<sup>542</sup> COMAY, Rebecca. “O fim de partida de Benjamin”. In: BENJAMIN, Andrew; OSBORNE, Peter. (Orgs.). *A filosofia de Walter Benjamin*. Rio de Janeiro: Zahar, 1997, p.275.

<sup>543</sup> BENJAMIN. *GS* II-1, p.219; “Experiência e Pobreza”, in: *OE* I, p.119.

<sup>544</sup> Segundo Susan Buck-Morss, “Benjamin apoiava firmemente a nova arquitetura como a forma adequada (historicamente *transitória*) para um período de transição.” BUCK-MORSS, Susan. *Dialética do olhar*, p.191.

perseguidos pelo fascismo,<sup>545</sup> mas de modo geral todos que são continuamente “identificados” e “individualizados” pelos aparatos de controle estatais e familiares, a manterem-se na clandestinidade. O apagamento do rastro significa o apagamento da individualidade, da identidade do indivíduo, ou seja, o anonimato.<sup>546</sup> É enquanto anônimo que o sujeito está inserido na multidão, na coletividade; e é justamente a história coletiva, não a do indivíduo, que interessa a Benjamin.<sup>547</sup> A história contada através dos vestígios deixados na arquitetura urbana, portanto, não se restringe ao habitante dos estofados salões burgueses, mas diz respeito, sobretudo, aos habitantes da cidade grande.<sup>548</sup>

Em termos arquitetônicos, o apagamento dos rastros significa não apenas uma atitude revolucionária de determinados sujeitos, mas remete, antes, à própria construção do espaço, que insta a determinadas práticas. Assim, a atitude de apagar os rastros é ao mesmo tempo destrutiva e construtiva.

Aqui no aposento burguês a atitude oposta se tornou hábito. E reciprocamente, o *intérieur* obriga o habitante a adquirir a maior quantidade possível de hábitos, hábitos que se ajustam melhor a esse interior onde vive do que a ele próprio. [...] Isso foi eliminado por Sheerbart com seu vidro e pelo Bauhaus com seu aço: eles criaram espaços em que é difícil deixar rastros.<sup>549</sup>

A primeira diferença apontada diz respeito à relação com o espaço, i.e., à habitação e ao hábito: no *intérieur*, o espaço é saturado e em todos os cantos é impregnado pelos hábitos de seu habitante; ao passo que, na arquitetura de aço e vidro, o espaço é ajustável e móvel, de

---

<sup>545</sup> “O imperativo ‘apague os rastros’ seria um mandamento tanto para os ilegais quanto para os intelectuais opostos ao regime.” GATTI. “A experiência urbana nos comentários de Benjamin aos poemas de Brecht”, in: *Caderno CRH*, Salvador, v. 24, n. 62, p. 263-272, Maio/Ago. 2011, p.266.

<sup>546</sup> “Tentar ainda deixar rastros seria, então, um gesto não só ingênuo e ilusório, mas também totalmente vão de resistência ao anonimato da sociedade capitalista moderna.” GAGNEBIN. *Lembrar, Escrever, Esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2009, p.116.

<sup>547</sup> Sobre a caracterização de Benjamin como colecionador, cf. RICE, Charles. “Walter Benjamin’s Interior History”, in: BENJAMIN, Andrew (ed.). *Walter Benjamin and History*, p.177. E Benjamin como detetive que investiga os rastros deixados na arquitetura da cidade, cf. GUNNING, Tom. “The Exterior as *Intérieur*: Benjamin’s Optical Detective”. In: *Boundary 2*, Duke University Press, Volume 30, Number 1, Spring 2003.

<sup>548</sup> “Brecht teria sido o primeiro a situar o habitante urbano em primeiro plano. Até então, a lírica da grande cidade teria feito abstração dessa espécie de morador. Mesmo em Baudelaire, o foco seria a transitoriedade de Paris, e o parisiense só apareceria como portador do estigma dessa transitoriedade.” GATTI. “A experiência urbana nos comentários de Benjamin aos poemas de Brecht”, p.266.

<sup>549</sup> BENJAMIN. *GS II-1*, p.217-8; “Experiência e Pobreza”, in: *OE I*, p.118.

modo que o hábito não seja tão fixado. A segunda diferença refere-se à própria matéria que constitui o espaço: em um, objetos de veludo, em outro, superfícies planas. “Não é por acaso que o vidro é um material tão duro e tão liso, no qual nada se fixa. É também um material frio e sóbrio.” Por ser transparente, o “vidro é em geral o inimigo do mistério.”<sup>550</sup> Em espaços de ferro e vidro, torna-se quase impossível deixar ou reconhecer os rastros do habitante. Esse trecho de “Experiência e Pobreza” retoma uma nota das “Imagens de pensamento”, cujo título resume o problema: “Habitar sem vestígio [*Spurlos wohnen*]”<sup>551</sup>. Isso poderia levar a crer que não é mais possível habitar, uma vez que “habitar significa deixar rastros”. Contudo, antes de afirmar sua extinção radical, deve-se atualizar este conceito.

Em uma “imagem de pensamento” anterior, Benjamin diz: “Esconder significa: deixar rastros. Porém, invisíveis. É a arte da prestidigitação. [...] Quanto mais livre estiver exposto a todos os olhares, tanto melhor.”<sup>552</sup> Em seguida, faz referência ao conto “A carta roubada”, de Edgar Allan Poe, e diz que algo pode ser escondido, vestígios podem ser deixados, sem que os percebam seus próprios habitantes, mesmo “os que moram entre paredes lisas como espelho, em móveis de aço, e que racionalizaram a existência.”<sup>553</sup> Com isso, o próprio estatuto do rastro é posto em questão, pois assim como o apagamento corresponde à dissolução da individualidade, o rastro significa o abandono de um lugar e o esquecimento de uma marca, i.e., a ausência do indivíduo. “Rigorosamente falando, rastros não são criados – como o são outros signos culturais e linguísticos –, mas, sim, deixados ou esquecidos.”<sup>554</sup> Pode-se dizer que não há um apagamento total e definitivo dos rastros, mas que os rastros se tornaram mais transitórios, fugidios, invisíveis. Assim, pode-se redefinir: *habitar significa deixar rastros, porém, invisíveis*.

<sup>550</sup> BENJAMIN. GS II-1, p.217; “Experiência e Pobreza”, in: OE I, p.117.

<sup>551</sup> BENJAMIN. GS IV-1, p.427-8; RMU, p.266.

<sup>552</sup> BENJAMIN. GS IV-1, p.398; RMU, p.237.

<sup>553</sup> BENJAMIN. GS IV-1, p.400; RMU, p.239.

<sup>554</sup> GAGNEBIN. “O rastro e a cicatriz: metáforas da memória”, in: *Lembrar, Escrever, Esquecer*, p.113.

### 3.5 Não é mais possível habitar?

Acerca desses problemas de conceituação, resultantes da dubiedade dos rastros na arquitetura moderna, Benjamin discute nas *Passagens* “A dificuldade de refletir sobre o habitar”:

por um lado, deve-se reconhecer nele o elemento mais antigo – talvez eterno –, a imagem da estada do homem no ventre materno; por outro, independentemente deste motivo da história primeva, é preciso compreender o habitar, em sua forma mais extrema, como um modo de existência do século XIX. A forma primeva [*Urform*] de todo habitar é a existência não numa casa [*Haus*], mas num casulo [*Gehäuse*]. Este traz a impressão de seu morador.<sup>555</sup>

A imagem da habitação como casulo e sua forma originária como ventre demonstra uma relação de abrigo e conforto, de isolamento do mundo, de fuga da história. Esta dualidade, entre uma forma pré-histórica e uma histórica de habitar, na verdade, denuncia uma diferença de concepção. “A dificuldade de Benjamin em refletir sobre o habitar”, comenta Charles Rice, “é a dificuldade em capturar a concepção eterna de habitar como uma precisa condição histórica do século XIX.” E ainda: “como o próprio Benjamin reconheceu, essa é uma breve vida histórica que engendrou um sentido de atemporalidade.”<sup>556</sup> Nesta concepção da habitação como espaço *orgânico* – do homem como extensão da casa (*intérieur*) ou da casa como extensão do homem (*art nouveau*) –, incorre uma naturalização do habitar, encobrindo sua historicidade definidora. A esse modo de vida do homem-estojo do século XIX, opõe-se a vida ao ar livre do século seguinte.

O século XX, com sua porosidade e transparência, seu gosto pela vida em plena luz e a vida ao ar livre, pôs um fim à maneira antiga de habitar. [...] O *Jugendstil* abalou profundamente

<sup>555</sup> BENJAMIN. GS V-1, p.291-292; *Passagens*, p.255 [I 4, 4]. Poder-se-ia perguntar por que Benjamin utiliza o termo *Urform* ao invés de *Urbild* (arquétipo, protótipo). Talvez com isso queira demarcar uma diferença entre forma e imagem, de modo que o conteúdo do habitar seja definido historicamente. Segundo Michel De Certeau “A casa dá ao *habitus* a sua forma, não porém o seu conteúdo.” CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Vozes, 1998, p.127. Sobre o ventre como “morada originária”, “estrutura espacial original”, cf. pp.190-191.

<sup>556</sup> RICE, Charles. “Walter Benjamin's Interior History”, in: BENJAMIN, Andrew (ed.). *Walter Benjamin and History*, pp.172-173.

a mentalidade do casulo. Hoje isso desapareceu, e as dimensões do habitar se reduziram: para os vivos, com os quartos de hotel, para os mortos, com os crematórios.<sup>557</sup>

A “porosidade e transparência”, característica de materiais como ferro e vidro, dos espaços abertos e suspensos, é a contraposição à forma fechada, enclausurante, dos espaços estofados e abafados do século XIX. O *Jugendstil* é a primeira tentativa de romper o casulo, ao levar o interior para o exterior; a segunda é representada pela arquitetura de vidro, que procura de vez extinguir esta distinção. Em termos políticos, seu potencial revolucionário consistiria em acabar com a separação entre público e privado, entre indivíduo e multidão. A nova arquitetura, de estilo internacional, é a despersonalização definitiva da habitação e, com isso, a casa não é mais o abrigo nem a marca do sujeito isolado. O apagamento dos rastros do indivíduo é a sua marca, i.e., *a arquitetura de vidro guarda o rastro do apagamento dos rastros*.<sup>558</sup> Simultaneamente, a padronização da habitação é a padronização do hábito. A redução do espaço é correlata à redução do tempo: a transitoriedade dos habitantes de quartos de hotel torna-se paradigmática.

Quer dizer que a mentalidade do casulo pode ter desaparecido, mas não o habitar, cujas dimensões foram reduzidas, transformadas. De acordo com Silke Kapp,

embora Benjamin tenha razão em certos aspectos e a moradia burguesa do século XIX certamente tenha deixado de existir, o paradigma do estojo se estendeu por todo o século XX [...]. Apenas os novos estojos são menos suscetíveis a rastros e marcas pessoais, servindo ainda melhor para acondicionar e condicionar seus habitantes.<sup>559</sup>

A arquitetura de ferro e vidro, que possuía um princípio revolucionário, revelou-se como uma idealização do século XX, e os “apostos que Benjamin compreendeu como materialização do sonho racionalista de Scheerbart, como contendo traços de utopia.”<sup>560</sup>

<sup>557</sup> BENJAMIN. *Passagens*, p.255 [I 4, 4].

<sup>558</sup> Mesmo que apanhadas de outro contexto, ilustram bem estas belas palavras de Levinas: “Aquele que deixou rastros ao querer apagá-los, nada quis dizer nem fazer pelos rastros que deixou. Ele decompôs a ordem de forma irreparável. Pois ele passou absolutamente. Ser, na modalidade de *deixar um rastro*, é passar, partir, absolver-se.” LEVINAS, Emmanuel. *apud*. GAGNEBIN. *Lembrar, Escrever, Esquecer*, p.114.

<sup>559</sup> KAPP, Silke. “Síndrome do estojo”. In: *Anais do IV Colóquio de Pesquisas em Habitação: Coordenação Modular e Mutabilidade*. Belo Horizonte: MOM / EAUFGM, 2007. [Disponível em: MDC, revista de arquitetura e urbanismo. <http://mdc.arq.br/2009/05/09/sindrome-do-estoj/>. Acesso em: 12 de julho de 2010, s.p.]

<sup>560</sup> MERTINS, Detlef. “The Enticing and Threatening Face of Prehistory: Walter Benjamin and the Utopia of

A utopia de vidro da modernidade, por outro lado, revela sua ambiguidade: como Benjamin notou, a nova arquitetura está intimamente ligada à natureza.<sup>561</sup> Mesmo um arquiteto programático como Le Corbusier declara: “É preciso reconhecer e reencontrar as condições da natureza.”<sup>562</sup> Esse ideal urbanístico e arquitetônico, que busca de alguma forma um “retorno à natureza”, no entanto, representa uma contrapartida radical ao *art nouveau*: ao invés de “naturalizar” a técnica, procura “tecnicizar” a natureza – “A casa é uma máquina de morar”. Porém, seria essa máquina um novo casulo?

Há outra definição de habitar que Benjamin apresenta na nota subsequente àquela sobre a dificuldade em refletir sobre o habitar: “Habitar como verbo transitivo – por exemplo, no conceito de ‘vida habitual’ – dá uma representação da atualidade frenética que está oculta neste comportamento. Consiste em confeccionar para nós um casulo.”<sup>563</sup> O que parece contradizer explicitamente o que foi dito acima, na verdade, completa o sentido anterior: na imagem da confecção do casulo está contida a possibilidade da saída. Nisto consiste a atualidade frenética. A transitividade do habitar é a forma de habitar a cidade. A incessante transformação e atualização do habitar demonstra a instabilidade e impermanência do hábito. “Quartos de hotel e crematórios ensinam o indivíduo a adaptar-se às novas condições de vida que têm mais a ver com transitoriedade e instabilidade que com permanência e enraizamento.”<sup>564</sup> Habitar a cidade e suas ruas significa transitar, e a transitividade do habitar implica na não permanência em um lugar: “Caminhar é ter falta de lugar.”<sup>565</sup> Com isso, pode-se atualizar: *habitar significa deixar rastros, porém, transitórios.*

---

Glass”. *Assemblage*, No. 29 (Apr., 1996), p.11.

<sup>561</sup> “Durante os anos 1920, tornou-se característico do modernismo arquitetônico progressivo na Alemanha esforçar-se para a restauração de tal comunidade, ordem e harmonia pré-modernas que haviam sido destruídas pela industrialização e metropolização, não pela rejeição da tecnologia, mas antes pelo (re)tornar à natureza – ao primitivo e originário – através da mais avançada ciência e tecnologia de construção posta nas paisagens abertas das cidades jardins da Alemanha”. MERTINS, Detlef. “The Enticing and Threatening Face of Prehistory”, p.12.

<sup>562</sup> LE CORBUSIER. *Os três estabelecimentos*. São Paulo: Perspectiva, 1979, p.81. Ele não está isolado: o movimento representado na Carta de Atenas “manifesta o desejo dos CIAM de reintroduzir, na existência dos homens, as ‘condições da natureza’, abandonadas, perdidas, esquecidas.” (p.72)

<sup>563</sup> BENJAMIN. GS V-1, p.292; *Passagens*, p.255 [I 4, 5].

<sup>564</sup> HEYNEN, Hilde. *Architecture and Modernity: a Critique*. Cambridge, Mass.: Mit Press, 1999, p.113.

<sup>565</sup> CERTEAU. *A invenção do cotidiano*, p.183.

Em contrapartida, levando essas considerações às últimas consequências, Adorno afirma tacitamente a impossibilidade de habitar: “A rigor, morar é algo que não é mais possível. [...] A casa é coisa do passado.”<sup>566</sup> As antigas habitações do século XIX tornaram-se decrepitas, ambientes sufocantes, incapazes de fornecer um abrigo para o homem do século seguinte, que é lançado ao desabrigo, à instabilidade e à transitoriedade. Retomando esta discussão no seminário *Funcionalismo hoje*, Adorno reafirma que “habitar não é mais possível. Sobre a forma de toda habitação pesa a sombra da instabilidade, a sombra daquelas migrações que tiveram o seu terrível prelúdio nos anos de Hitler e de sua guerra.”<sup>567</sup> Esta condição aparece não como escolha, mas como norma de vida que impõe ao homem uma “vida danificada”, como caracteriza Adorno em suas reflexões das *Minima Moralia*. Quando não resta alternativa e esta determinação aparece como escolha, a falsidade deste comportamento, na verdade, demonstra a tentativa de esquivar-se da moralidade contida na forma de existência, ou seja, o dever-ser oculto em todo ser. “Se o que se quer evitar, quando se muda para um hotel ou um apartamento mobiliado, é a responsabilidade do habitar, o que se faz é transformar as forçadas condições da emigração numa norma de sabedoria de vida.”<sup>568</sup> Forçado a abandonar constantemente sua habitação e, em última instância, seu hábito, o habitante perde com isso a possibilidade de definir-se enquanto agente responsável pelos seus próprios atos e gestos no meio em que habita. Quando esta norma torna-se modelo arquitetônico, eliminando a forma antiga de habitar, que resta como um casulo vazio, o que surge é uma nova forma de casulo, de encapsulamento dos indivíduos, não mais em interiores estofados ou exteriores personalizados, mas em espaços padronizados destinados a indivíduos igualmente padronizados, de gestos calculados, previstos e previsíveis. Portanto, as moradias “que seguem o estilo da ‘Nova Objetividade’, que fizeram uma espécie de *tabula rasa*, são

<sup>566</sup> ADORNO. *Minima Moralia*, pp.31-32.

<sup>567</sup> ADORNO. “Funktionalismus heute”, in: *Ohne Leitbild. Parva Aesthetica*. Frankfurt/M: Suhrkamp, 1967, p.104-126. “Funcionalismo hoje”, trad. Silke Kapp, p.114. [Manuscrito. Disponível em: <http://www.mom.arq.ufmg.br/mom/index.html>. Acesso: 13 de abril de 2010.]

<sup>568</sup> ADORNO. *Minima Moralia*, p.32.

estojos preparados por especialistas para pessoas tacanhas ou instalações produtivas que se extraviaram na esfera do consumo, sem nenhuma relação com quem as habita”.<sup>569</sup> Esta crítica de Adorno funda-se na compreensão de que não se deve restringir à análise pretensamente illesa da sociedade tal qual se apresenta, mas que é necessário apontar o momento de falsidade na totalidade do modo de vida imposto aos indivíduos que é internalizado como decisão. Assim, uma crítica ao *status quo* abre perspectivas para um modo de ser não submisso, mas de compromisso com práticas emancipatórias.

Por sua vez, a arquitetura possui uma responsabilidade fundamental na elaboração do espaço para tais práticas. “Uma arquitetura digna de seres humanos imagina os homens melhores do que realmente são; imagina-os como poderiam ser, de acordo com o estado de suas próprias forças produtivas, concretizadas na técnica.”<sup>570</sup> Com isso, inverte-se a relação entre o homem e a técnica, em que esta deve ser tomada não como determinação e condicionamento da vida daquele, mas deve servir-lhe como meio de realização da liberdade.

Portanto, pode-se dizer com Benjamin que o conceito de habitar é constantemente atualizado a cada forma de habitação, e que esta, como espaço de formação de hábitos, de habituação, não pode ser considerada estaticamente, em termos de estabilidade e permanência, mas historicamente em suas transformações; pois a habitação e o hábito são mutáveis, transitórios, possuem uma “atualidade frenética”, de formação e destruição de casulos, que uma vez abandonados, esvaziados, permitem observar a origem dos hábitos.<sup>571</sup> Pode-se também dizer com Adorno que não é mais possível habitar, que a casa não existe mais; não, porém, da mesma forma que antigamente, e nem se deve esperar que haja um casulo inescapável; mas as atuais condições de instabilidade, de transitividade, de precariedade de toda habitação, devem ser questionadas em vistas da liberdade de ser e agir

<sup>569</sup> ADORNO. *Minima Moralia*, p.31.

<sup>570</sup> ADORNO. “Funcionalismo hoje”, p.120.

<sup>571</sup> Sobre sua própria experiência, diz Benjamin em *Infância berlinense por volta de 1900*: “Como um molusco em sua concha, eu morava no século XIX, que agora está oco diante de mim, como uma concha vazia. Eu a levo ao ouvido.” BENJAMIN. GS IV-1, p.261; RMU, pp.99-100.

responsavelmente. Contudo, como afirma o arquiteto Neil Leach com Foucault: “A forma arquitetônica nela mesma não pode ser libertadora, embora possa produzir ‘efeitos positivos’ quando as ‘intenções libertadoras do arquiteto’ coincidem com ‘a prática real das pessoas no exercício de sua liberdade’.” Ou seja: “Tudo que a arquitetura pode fazer é oferecer um espaço que possa – no máximo – ‘convidar a’ certas práticas espaciais.”<sup>572</sup> Portanto, cabe ao habitante realizar estas práticas e perceber de que modo seus hábitos são formados, em um distanciamento reflexivo, o que permite uma relação de conformação da habitação como espaço de habituação.

### 3.6 Como são possíveis ruínas de vidro?

Após compreender a necessidade de atualizar o conceito de habitar e suas implicações em relação ao hábito, afinal, pergunta-se: quando não mais se habita é que se percebe o hábito, quer dizer, no exílio ou no estranhamento é que se dá a conhecer o habitual, o familiar? Para Nelson Brissac Peixoto, este é “o aparente paradoxo da obra de Benjamin: o encontro da cidade com os homens se dá quando estes percorrem terras desconhecidas ou se fazem estranhos em sua própria cidade.”<sup>573</sup> Assim, só seria possível compreender a cidade na condição de estrangeiro, perceber o casulo apenas quando esvaziado, a habitação na transitividade do habitar. Em termos espaciais, seria preciso deslocamento para haver posicionamento, o que, segundo Simmel, qualifica a experiência do estrangeiro: “Se viajar é a liberação de qualquer ponto definido no espaço, e é assim a oposição conceitual à fixação nesse ponto, a forma sociológica do ‘estrangeiro’ apresenta, por assim dizer, a unificação

<sup>572</sup> LEACH, Neil. *The Anaesthetics of Architecture*. Cambridge/London: MIT Press, 1999, p.32.

<sup>573</sup> PEIXOTO, Nelson Brissac. “É a cidade que habita os homens ou são eles que moram nela?”. In: *Dossiê Walter Benjamin*. Revista USP (15), 1992, p.72.

dessas duas características.”<sup>574</sup> Viajar e não se fixar em um lugar, ou mais, não pertencer a lugar algum, como condição extrema, poderiam ser o oposto do habitar, se este é entendido como fixação em um local. Mas se o habitar é definido em termos de transitoriedade mais que de permanência, não se pode negar que mesmo o viajante, ou o estrangeiro, habite um espaço – porém, compreendido como espaço móvel, transitório, e assim como ele, o hábito. Pois se o hábito caracteriza-se por uma relação com o espaço, a fixação em um lugar corresponde à fixação do hábito, ou seja, *é a extensão temporal de uma relação espacial que dá ao hábito um caráter contínuo, imóvel*. E inversamente, a não fixação do habitar caracteriza o hábito como uma relação transitória. Assim, se levada às últimas consequências a forma de habitar do estrangeiro, a definição resulta em um paradoxo: *habitar significa transitar*.

Mas se o estrangeiro é definido pela não-fixação absoluta em um lugar e se o habitar é pura transitoriedade, ainda seria possível conceber o habitar? Segundo Peter Szondi: “Com a perda da pátria perde-se também a categoria da distância; se tudo é estrangeiro, então também não há mais aquela suspensão entre o distante e o próximo, da qual viviam as imagens-de-cidades de Benjamin.”<sup>575</sup> O estrangeiro não é apenas aquele que se distancia de sua pátria, do que lhe é mais próximo, mas também aquele que se aproxima do que lhe é estranho, do distante, e com isso, é definido por uma relação dialética: entre proximidade e distância, entre familiaridade e estranheza – no estranhamento do habitual, o estrangeiro habitua-se ao estranhamento. Em sua perspicaz análise da transformação do estatuto de “estrangeiro” em norma generalizada, Zygmunt Bauman afirma: “Se alguma vez foram nômades, os

<sup>574</sup> SIMMEL, Georg. “O Estrangeiro”. In: *Sociologia*. São Paulo: Ática, 1983, p.182.

<sup>575</sup> SZONDI, Peter. *apud*. SELIGMANN-SILVA. *Ler o livro do mundo*, p.220. Pode ser tomado como referência o seguinte fragmento de *Rua de mão única*: “OBJETOS PERDIDOS. O que torna tão incomparável e tão irrecuperável a primeiríssima visão de uma aldeia, de uma cidade na paisagem, é que nela a distância vibra na mais rigorosa ligação com a proximidade. O hábito ainda não fez sua obra. Uma vez que começamos a nos orientar, a paisagem de um só golpe desapareceu, como a fachada de uma casa quando entramos. Ainda não adquiriu uma preponderância através da investigação constante, transformada em hábito. Uma vez que começamos a nos orientar no local, aquela imagem primeira não pode nunca restabelecer-se.” BENJAMIN. *RMU*, p.43.

intelectuais já não o são.”<sup>576</sup> O “desenraizamento”, que inicialmente significava um posicionamento crítico diante do pertencimento a uma ordem social estabelecida, tornou-se um processo de “*privatização da estranheza*”, cujo “corolário paradoxal” é a “*universalidade da estranheza*”. Uma das principais implicações dessa mudança é a habituação ao estranhamento, ou o estranho ser habitual.

A estranheza [...] perdeu sua particularidade como condição humana; com essa perda se foi o seu antigo gume de rebeldia, potencialmente revolucionário. Tendo se tornado uma condição humana *universal* – um modo de “existência como tal” – ela não gera mais a universalidade como dinamite a ponto de explodir a fátua cotidianidade da vida paroquial. A estranheza não é mais uma percepção do outro lado da existência, um desafio ao aqui e agora, um ponto de observação favorável, o da utopia. Ela mesma virou rotina.<sup>577</sup>

O prelúdio dessa mudança começa a ser ouvido não apenas pelos emigrantes, mas por qualquer habitante de uma cidade moderna. Pois não é preciso ser um estrangeiro para estranhar a cidade, nem um exilado para saber o que é pátria. Seguindo Gatti, “o conceito de *cripto-emigração* se torna revelador, pois ele não restringe o exílio ao distanciamento geográfico do exilado. Ao contrário, ele ressalta a construção de uma posição distanciada perante a realidade urbana em que se está inserido”.<sup>578</sup> Esse “efeito de estranhamento”, buscado pelo filósofo da *urbis*, é utilizado como técnica teatral por Brecht, e consiste em fazer com que atores e espectadores estejam cientes da representação teatral enquanto tal, i.e., de seu caráter ilusório – mas se a representação visa a mostrar a realidade, e assim mostra a realidade como ilusão, mostra sua verdade.

Além de Brecht, Kafka foi quem mais fortemente provocou este efeito, não como recurso literário, mas como forma de mostrar a estranheza da própria normalidade, como salienta Günter Anders: “Pois o estranhamento não é um truque do filósofo ou escritor Kafka, mas um fenômeno do mundo moderno – só que, na vida cotidiana, ele é encoberto pelo hábito vazio. Kafka revela, através da técnica de estranhamento, o estranhamento encoberto da vida

<sup>576</sup> BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade e ambivalência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999, p.102.

<sup>577</sup> BAUMAN. *Modernidade e ambivalência*, p.106.

<sup>578</sup> GATTI. “A experiência urbana nos comentários de Benjamin aos poemas de Brecht”, p.266. [Itálico acrescido]

cotidiana – e desse modo é outra vez realista.”<sup>579</sup> Anders nega enfaticamente o hábito em sua caracterização de Kafka como um completo “estranho” no mundo, e apõe este subtítulo: “Quem não habita o mundo não tem hábitos e entende os costumes como decretos”<sup>580</sup>. No universo kafkiano, os costumes aparecem como norma inquestionada, como dever-ser que se oculta no modo de ser, e a contingência aparenta necessidade; assim, pode-se dizer: *o hábito é o encobrimento da estranheza, e estranhar o habitual é redescobrir essa situação primária com a realidade*. Para Benjamin, este distanciamento reflexivo é a “justa distância” da crítica<sup>581</sup>, ou seja, a compreensão da realidade imediata mediatizada pela crítica. Em outras palavras, o mundo cotidiano, que aparece como imediato, é sempre mediato, e a tarefa da crítica consiste em instaurar, ou melhor, redescobrir esta mediação reflexiva. Não se trata, contanto, de uma negação abstrata do hábito; trata-se, antes, de redescobrir no hábito sua dimensão de estranheza. Pois, como Benjamin aprendera com os surrealistas: “só devassamos o mistério na medida em que o encontramos no cotidiano, graças a uma ótica dialética que reconhece o cotidiano como impenetrável e o impenetrável como cotidiano.”<sup>582</sup> O olhar dialético de Benjamin, segundo a caracterização de Adorno, “mostrava o mundo habitual no estado de eclipse que é sua iluminação permanente.”<sup>583</sup> É nesta dialética que se funda o hábito.

Portanto, é no limiar – entre proximidade e distância, entre familiaridade e estranheza, entre interioridade e exterioridade, entre permanência e transitoriedade –, na “passagem”, que se deve buscar a “origem” dos hábitos. Por isso, a passagem, como construção do século XIX,

---

<sup>579</sup> ANDERS, Günter. *Kafka: pró e contra*. São Paulo: CosacNaify, 2007, p.18. Nas palavras de Benjamin, em seu ensaio sobre Kafka, “os gestos dos personagens kafkianos são excessivamente enfáticos para o mundo habitual e extravasam para um mundo mais vasto. Quanto mais se afirma a técnica magistral do autor, mais ele desdenha adaptar esses gestos às situações habituais e explicá-los.” BENJAMIN. “Franz Kafka. A propósito do décimo aniversário de sua morte”. *OE I*, p.146.

<sup>580</sup> ANDERS, Günter. *Kafka: pró e contra*, p.35.

<sup>581</sup> Cf. BENJAMIN. *GS IV-1*, pp.131-2; *RMU*, pp.54-5. E a seção **1.6. À entrada da cidade: crítica como justa distância**.

<sup>582</sup> BENJAMIN. *GS II-1*, p.307; “O surrealismo: último instantâneo da inteligência europeia”. *OE I*, p.33.

<sup>583</sup> ADORNO, Theodor W. “Caracterização de Walter Benjamin”. *Sociologia*. 2. ed. - São Paulo: Ática, 1994, p.191.

contém a história da habitação e do hábito, nela se encontra a origem da cidade e das formas de habitar. História e memória sobrevivem como vestígios de hábitos, impregnados nas formas de habitar, na arquitetura e na cidade. A ausência de vestígios na arquitetura de vidro pode ser lida como uma “carta roubada”, mais oculta quanto mais aparente; ou ainda, como a forma constante da modernidade se lançar ao esquecimento. Mas antes que tudo se perca, a tarefa do historiador consiste em reconhecer as ruínas nas construções mais recentes através da visão alegórica. As ruínas são a forma da história para Benjamin, e representam ao mesmo tempo a possibilidade da memória e do esquecimento. O esquecimento permite o distanciamento entre o presente e o passado e que este apareça como outro em cada encontro com outro presente. Como lembra Benjamin em sua “Infância berlinense”:

Nunca podemos recuperar totalmente o que foi esquecido. E talvez seja bom assim. [...] Talvez o que o faça tão carregado e prenhe não seja outra coisa que o vestígio de hábitos perdidos, nos quais já não nos poderíamos encontrar. Talvez seja a mistura com a poeira de nossas casas demolidas o segredo que o faz sobreviver.<sup>584</sup>

O esquecido sobrevive nas ruínas, em meio ao pó e aos resíduos, nos espaços silentes. Significa que o que é esquecido não o é absolutamente, uma vez que é lembrada sua falta. O vestígio de hábitos perdidos significa a presença de uma ausência ou a ausência de uma presença irrecuperável, pois são hábitos que não se habita mais. Mas a perda desses hábitos e o apagamento de seus vestígios seriam o esquecimento total, o vazio? Assim, como seria possível haver memória? O esquecimento é uma negação determinada, ou seja, *algo* é negado, e este *isto* que é negado, que é relegado ao esquecimento, é resto, é rastro. Outra vez, a tarefa do historiador consiste em lembrar não o que foi esquecido (irrecuperável), mas o esquecimento, a ausência: em meio ao apagamento dos rastros, recolher os restos.<sup>585</sup> A ruína

<sup>584</sup> BENJAMIN. *GS IV-1*, p.267; *RMU*, pp.104-5. [“Nie wieder können wir Vergessenes ganz zurückgewinnen. Und das ist vielleicht gut. [...] Vielleicht ist, was Vergessenes so beschwert und trüchtig macht, nichts anderes als die Spur verschollener Gewohnheiten, in die wir uns nicht mehr finden könnten. Vielleicht ist seine Mischung mit den Stäubchen unserer zerfallenen Gehäuse das Geheimnis, aus dem es überdauert.”]

<sup>585</sup> “Porque a memória vive essa tensão entre a presença e a ausência, presença do presente que se lembra do passado desaparecido, mas também presença do passado desaparecido que faz sua irrupção em um presente evanescente. Riqueza da memória, certamente, mas também *fragilidade* da memória e do rastro.” GAGNEBIN.

remete justamente a essa perda, ao esquecimento: pois só se torna ruína o que é esquecido.

Porém, como é possível uma história do presente? Benjamin define esta tarefa em suas teses: “o materialista histórico não pode renunciar ao conceito de um presente que não é transição, mas no qual o tempo estanca e ficou imóvel (*Stillstand*). Pois esse conceito define exatamente o presente em que ele escreve a história para si mesmo.”<sup>586</sup> Escrever a história não significa descrever o passado, mas reescrever o próprio presente. Em sua escrita do presente, Benjamin procurou compreender o século XX nas formas da cidade, e descobriu na arquitetura de vidro o desdobramento último das passagens. No entanto, em termos temporais, o estranhamento em relação presente, ao mais próximo, em relação à vida habitual, só se daria com o distanciamento histórico – e Benjamin pretende criar este distanciamento crítico através da visão alegórica. Não obstante, se levada a termo a compreensão benjaminiana da história, segundo a qual o presente não pode ser visto como transitoriedade, mas como um momento paralisado, para uma história do presente seria necessário, através da visão alegórica, fossilizar o presente antes mesmo que ele se torne passado, i.e., transformar as construções contemporâneas em ruínas. Com isso, a visão alegórica compreende um duplo processo, construtivo e destrutivo: por um lado, o reconhecimento da inevitável obsolescência do mundo, sua transitoriedade; por outro, o ímpeto de salvar as coisas de seu apagamento definitivo. Se na arquitetura de vidro, que caracteriza o ideal de habitação do século XX, o habitar é definido pela transitoriedade e pela ausência de rastros, a fossilização do presente implica em interromper o fluxo dessa atualização frenética, em transformar em ruínas essas construções de vidro. No entanto, se a história é encontrada nos vestígios e assume a forma de um amontoado de ruínas, como seria possível fazer uma história de um presente que não deixa rastro, uma história da cidade de vidro? Em suma, resta a pergunta: *como são possíveis ruínas de vidro?*

---

“Memória, história, testemunho”, in: *Lembrar, Escrever, Esquecer*, p.44.

<sup>586</sup> BENJAMIN. “Tese XVI”, p.128

Paradoxalmente, a saída pode estar no labirinto. Pois o ideal da arquitetura de vidro não se cumpriu historicamente, e a destruição da cidade não foi consumada. Paris não foi completamente demolida para dar lugar a prédios de vidro.<sup>587</sup> Antigas construções sobrevivem como vestígios de momentos históricos, de antigas formas de habitar, de hábitos perdidos, o que torna possível fazer uma história da cidade, através de sua arquitetura, de sua incessante construção e destruição, que se sedimentaram em camadas históricas. Os arquitetos, herdeiros da “haussmannização”, que buscaram através da planificação urbana facilitar o trânsito pelas ruas e a localização espacial, conseguiram, contrariamente, transformar a cidade em um lugar de se perder. Mas é sobretudo a concomitância de diversas arquiteturas, a simultaneidade de tempos históricos distintos que transforma a cidade em labirinto. “A cidade é a realização do antigo sonho humano do labirinto.”<sup>588</sup> O habitante da cidade grande não pode reconhecer começo ou fim, e assim, na cidade-labirinto: *habitar significa se perder*.

E com o habitar, redefine-se o hábito. Este é o labirinto do hábito: uma vez dentro, não se encontra mais o ponto de partida, o lugar de entrada, nem se divisa a saída: ambos, começo e fim, estão perdidos, assim como se encontra perdido o sujeito. Porém, duas personagens míticas habitam o labirinto: Minotauro e Ariadne. Para não ser completamente devorado pelo ritmo implacável da cidade grande, seria preciso encontrar o fio da memória para descobrir a saída. Mas talvez não seja este o fim. Perder-se na cidade talvez seja o principal achado.

Saber orientar-se numa cidade não significa muito. No entanto, perder-se numa cidade, como alguém se perde numa floresta, requer instrução. Nesse caso, o nome das ruas deve soar para aquele que se perde como o estalar do graveto seco ao ser pisado, e as vielas no

---

<sup>587</sup> “É verdade que Paris ainda continua de pé; e as grandes tendências da evolução social continuam ainda as mesmas. Mas quanto mais constantes elas se mantiveram, tanto mais precário se tornou, ao serem percebidas, o que se postulava sob o signo do ‘realmente novo’. A modernidade ficou minimamente idêntica a si mesma, e a classicidade que nela deveria existir coloca, na realidade, a imagem do antiquado.” BENJAMIN. “A Paris do Segundo Império em Baudelaire”, in: *Sociologia*. São Paulo: Ática, 1985, p.112.

<sup>588</sup> BENJAMIN. *Passagens*, p.474 [M 6 a, 4]. Em uma nota mais antiga ao projeto das *Passagens*, Benjamin diz: “Aspecto mais secreto das grandes cidades: esse objeto histórico da cidade grande com suas ruas uniformes e incontáveis fileiras de casas faz existir arquiteturas sonhadas pelos antigos: ela transformou em realidade os labirintos.” (p.917 [Fº, 13])

centro da cidade devem refletir as horas do dia tão nitidamente quanto um desfileiro.<sup>589</sup>

Como quem se perde na cidade, o alegorista percorre as ruas com seu olhar de estranhamento<sup>590</sup>, procurando nas construções o vestígio de hábitos perdidos, estranhos, muitas vezes desconhecidos. Transforma tudo em ruínas: este é seu “caráter destrutivo”<sup>591</sup>. E as ruínas do labirinto urbano talvez permitam redescobrir no vestígio de hábitos perdidos, não apenas a face da história petrificada e do presente fossilizado, mas também a possibilidade de uma nova forma de habitar, de reinventar o hábito. Habitar ruínas? Habitar o vazio? Habitar o hábito?

---

<sup>589</sup> BENJAMIN. “Infância em Berlim por volta de 1900”, in: *RMU*, p.73.

<sup>590</sup> Como Benjamin caracteriza o olhar do *flâneur*, “o olhar que o alegórico lança sobre a cidade, o olhar do homem que se sente ali como um estranho.” BENJAMIN. *Passagens*, p.47.

<sup>591</sup> BENJAMIN. “Imagens de pensamento”, in: *RMU*, p.237.

“O caráter destrutivo é o inimigo do homem-estojo. O homem-estojo busca sua comodidade, e sua caixa é a síntese desta. O interior da caixa é o rastro revestido de veludo que ele imprimiu no mundo. O caráter destrutivo elimina até mesmo os vestígios da destruição.

[...]

O caráter destrutivo não vê nada de duradouro. Mas eis precisamente por que vê caminhos por toda parte. [...] O que existe ele converte em ruínas, não por causa das ruínas, mas por causa do caminho que passa através delas. O caráter destrutivo não vive do sentimento de que a vida vale ser vivida, mas de que o suicídio não vale a pena.”

## CONCLUSÃO

*Mas o hábito é uma grande surdina.*

Beckett<sup>592</sup>

“É para trás que conduz o estudo, que converte a existência em escrita.”<sup>593</sup> O início é o fim deste estudo. Tudo começou com o título. E todo esse percurso para compreender o que seja isto: “habitar o hábito”. Ponto de partida que permaneceu como pano de fundo e que agora é repensado. O que isso quer dizer? Uma estrutura? Uma proposição? Um simples jogo de palavras? O que se procura compreender, desde o início – como perceber o hábito? – surgiu a partir da frase que Benjamin ouviu de um louco: “E eu viajo para conhecer minha geografia”<sup>594</sup>.

O hábito, geralmente compreendido como um estado “anestésico” (Proust)<sup>595</sup>, ou “anestético” (Buck-Morss)<sup>596</sup>, não-perceptivo, é justamente a forma estética historicamente preponderante, a forma de percepção ordinária, a regra do cotidiano, e que determina em grande parte a percepção concentrada, contemplativa. Concentração e dispersão são os polos da percepção, e na dialética entre ambos, há momentos de preponderância de um sobre o outro. A tarefa consistiria, portanto, não em desfazer a dispersão, mas em contemplar a distração, perceber a não-percepção; em outras palavras, não é sair do hábito, mas habitar o hábito. Na rítmica filosófica, de modo semelhante, a dispersão (*Zerstreuung*) dos fenômenos é o primeiro movimento do conceito para então reuni-los novamente na unidade da ideia contemplada; pode-se dizer, a partir disso, que distração e contemplação são princípios

<sup>592</sup> BECKETT, Samuel. *Esperando Godot*. Tradução de Flávio Rangel. São Paulo: Abril Cultural, 1976, p. 178.

<sup>593</sup> BENJAMIN. “Kafka”, in: *OE I*, p.163.

<sup>594</sup> Um louco, in: Marcel Réja, *L’Art Chez le Fous*, Paris, 1907, p.131. *apud*. BENJAMIN. *Passagens*, p.461.

<sup>595</sup> “A influência anestesiante do hábito passara, e eu me punha a pensar e a sentir – coisas tão tristes.” PROUST, Marcel. “No caminho de Swann”. *Em busca do tempo perdido*, vol. I. Trad. Fernando Py. Rio de Janeiro: Ediouro, 1992, p.27.

<sup>596</sup> BUCK-MORSS. “Estética e anestética”, p.23 ss.

perceptivos-interpretativos, movimentos necessários e complementares da atividade filosófica para a apresentação da verdade.

Se a tarefa da filosofia consiste em uma “interpretação objetiva da realidade”, implica também em compreender a realidade subjetiva formada objetivamente, o que filosoficamente poderia ser denominado como “apercepção não-transcendental”. Na literatura, José Saramago, em “O conto da ilha desconhecida”, diz que “é necessário sair da ilha para ver a ilha, que não nos vemos se não nos saímos de nós”<sup>597</sup>. Mas, é possível sair de si? Segundo a teoria romântica do conhecimento, tal como apropriada e reformulada por Benjamin, a percepção (de si) se dá a perceber no objeto percebido, e o hábito, na habitação; os hábitos correspondem a formas de habitar, e sua origem remonta às passagens; com isso, a história do hábito pode ser encontrada em vestígios deixados no espaço construído arquitetonicamente.

No entanto, a relação entre habitar e hábito pode ser compreendida não apenas filológica e historicamente<sup>598</sup>, mas também, e fundamentalmente, como uma relação mimética. Nesse sentido, a interação do homem com o espaço refere-se ao duplo sentido da mimese: passivo e ativo, de imitação e (re)produção. Em sua dinâmica, a dialética da *mímesis* pode ser apreendida espacialmente, como um processo de interiorização e exteriorização; em outras palavras, há uma introjeção e uma projeção no espaço, de modo que a identidade é um processo de identificação. Esta mútua determinação pode ser descrita como um processo reflexivo, em que um se define e se reconhece *no* e *pelo* outro. Segundo o arquiteto Neal Leach, os estudos psicanalíticos demonstram que “através desses espelhamentos – o reconhecimento do eu no outro, o reconhecimento do outro no eu – um sentido de identificação emerge.”<sup>599</sup> No entanto, esta relação não pode ser entendida de maneira estanque, em uma dicotomia insolúvel. Como adverte Tom Gunning, para “Benjamin,

<sup>597</sup> SARAMAGO, José. *O conto da ilha desconhecida*. São Paulo: Companhia das Letras, 19998, p.41.

<sup>598</sup> Cf. a seção 3.1 A habitação como espaço de habituação.

<sup>599</sup> LEACH, Neal. “9/11”. *Diacritics*, Volume 33, Nos. 3-4, Fall-Winter, 2003, p.7. [Disponível em: <http://neilleach.files.wordpress.com/2009/09/9-11-article.pdf>. Acesso: 23 de outubro de 2011]

diferentemente de muitos românticos e psicanalistas, o espelho não serve primariamente como o meio da auto-reflexão e reprodução, mas fornece outra instância da dialética criada oticamente entre interior e exterior”<sup>600</sup>. Em outras palavras, a relação sujeito-objeto é superada na reflexão, de modo que há uma dissolução, tanto do sujeito quanto do objeto, no *medium* que os sustenta: *o espelhamento é um espalhamento*. Assim, há uma reflexividade originária na relação do homem com o espaço, que os delimita e “deslimita”. Esta *mímesis* espacial, que se dá no intervalo entre sujeito e objeto, possui sua origem em uma relação lúdica com o espaço.

Em “A doutrina das semelhanças” (1933), Benjamin diz que a faculdade mimética possui uma história, e que “a brincadeira infantil constitui a escola dessa faculdade.”<sup>601</sup> Ao brincar, ou jogar (*spielen*), a criança mimetiza o objeto, seja ele animado ou inanimado, e assim, tanto imita quanto recria, num processo de identificação: “A criança não brinca apenas de ser comerciante ou professor, mas também moinho de vento e trem.”<sup>602</sup> Benjamin relata essa experiência lúdica com os objetos e o espaço da habitação no fragmento “Esconderijos”, em suas recordações de “Infância berlinense por volta de 1900”: “A criança que se posta atrás do reposteiro se transforma em algo flutuante e branco, num espectro. A mesa sob a qual se acocora é transformada no ídolo de madeira do templo, cujas colunas são as quatro pernas talhadas. E atrás de uma porta, a criança é a própria porta”<sup>603</sup>. Mas a criança não fica presa ao estado encantado: ela se liberta com um grito. Este jogo mimético com a casa e seu “arsenal de máscaras”<sup>604</sup> sinaliza que a identificação consiste em uma perda da identidade, que a subjetivação é primeiramente uma desubjetivação. Nesse sentido, o sujeito só se encontra enquanto se perde, e com isso, encontra-se perdido de antemão. A criança é tomada aqui como

---

<sup>600</sup> GUNNING, Tom. “The Exterior as *Intérieur*: Benjamin’s Optical Detective”. *Boundary 2*, Duke University Press, Volume 30, Number 1, Spring 2003.

<sup>601</sup> BENJAMIN. “A doutrina das semelhanças”. *OE I*, p.83.

<sup>602</sup> BENJAMIN. “A doutrina das semelhanças”. *OE I*, p.83.

<sup>603</sup> BENJAMIN. “Infância em Berlim por volta de 1900”. *RMU*, p.91.

<sup>604</sup> BENJAMIN. “Infância em Berlim por volta de 1900”. *RMU*, p.91.

modelo pois em seu aprendizado lúdico há uma abertura para o mundo, o que o adulto de alguma forma esqueceu. Isso seria a forma de uma experiência originária.

Em uma recensão a um livro sobre artigos infantis, “Brinquedo e brincadeira [*Spielzeug und Spielen*]” (1928), ou, simplesmente, “Jogo” (tanto objeto quanto atividade), Benjamin descreve a essência da relação lúdica com as coisas em termos de uma experiência primeira. “De fato: toda experiência profunda deseja, insaciavelmente, até o fim de todas as coisas, repetição e retorno, restauração de uma situação original, que foi seu começo.”<sup>605</sup> Esse pequeno texto foi escrito à época da tese de habilitação, o que permite entender que essa “situação originária” (*Ursituation*) de que fala Benjamin, não deve ser identificada com a infância, enquanto fase cronológica na vida do ser humano, mas com uma experiência com o mundo que anseia “repetição e retorno, restauração” (*Wiederholung und Wiederkehr, Wiederherstellung*), e que, por isso mesmo, é constitutivamente “incompleta, inacabada”. Portanto, a experiência da criança com o mundo é lúdica no sentido de que se constitui como repetição, como re-presentação: este é a raiz do duplo sentido da palavra alemã *Spielen* (jogar e representar), que Benjamin destaca. “A essência do jogo não é ‘fazer como se’, mas ‘fazer sempre de novo’, é a transformação de uma experiência comovedora em hábito.”<sup>606</sup> O hábito é a cristalização da repetição constantemente renovada de uma experiência originária. “Como jogo o hábito entra na vida, e nele, mesmo em sua forma mais rígida, sobrevive algum resíduo de jogo até o fim. Os hábitos são formas petrificadas de nossa primeira felicidade, de nosso primeiro espanto, que se tornaram irreconhecíveis.”<sup>607</sup> O hábito é a memória de uma experiência originária. Mas o hábito é uma memória que se esquece. A tarefa consiste, portanto, em *rememorar*. Não se trata de reverter a uma situação originária, doravante perdida, irrecuperável. A experiência mesma é irrepetível, e justamente por ser irrepetível,

<sup>605</sup> BENJAMIN. GS III, p.131; OE I, p.253.

<sup>606</sup> BENJAMIN. GS III, p.131; OE I, p.253. [Itálicos acrescentados]

<sup>607</sup> BENJAMIN. GS III, p.131; OE I, p.253.

requer retorno, assim, o que se repete é sua transformação em jogo, re-presentação.<sup>608</sup> Essa experiência originária comovedora, desterradora, significa a perda de um solo seguro: uma experiência que é fundamento de uma ausência de fundamento. É nesse sentido que a subjetividade se funda na perda do sujeito. Portanto, ao contrário de ser o fundamento da subjetividade, o hábito é a memória de seu esquecimento. Como esclarece Andrew Benjamin:

O jogo permite um evento originário ser acomodado. A vida, com isso, torna-se o registro do jogo no hábito e, portanto, dentro da habitação. (Este é o vínculo entre *Gewohnheit* e *Wohnen*.) O hábito, agora como a vida de uma determinada estrutura de atividade, contém em si um elemento que não pode ser dominado mesmo pela demanda de que o hábito tenha de ser vivido continuamente. Ele abriga esse momento transformativo que é a sua própria construção. O hábito contém, portanto, não a capacidade de reverter-se em jogo, mas a repetição fundamental que traz dois elementos incompatíveis [...] em um tipo de constelação; uma constelação contendo tanto a experiência que abala quanto sua transformação.<sup>609</sup>

A transformação de uma experiência comovedora em hábito significa que o hábito guarda a memória (e a possibilidade) de uma relação lúdica com o espaço de habitação. Isso significa que a desconstrução do sujeito é a condição de possibilidade da construção da subjetividade no jogo com o espaço, ou seja, não de modo determinante, mas lúdico. Pois uma experiência que abala a subjetividade é uma experiência que não se restringe ao indivíduo, mas a uma relação coletiva. Porém, como adverte Zygmunt Bauman, “compartilhar a experiência é inconcebível se, primeiro, não se compartilhar o espaço.”<sup>610</sup> O compartilhamento (não a compartimentação) do espaço é o que constitui a cidade enquanto *polis*, espaço público, de relação lúdica, criativa, de interação entre sujeitos coletivos, portanto, primordialmente uma relação *política*. Assim, transformação dessa experiência originária com o espaço significa a possibilidade de (re)descobrir o hábito como jogo com a habitação.

Descobrir no jogo a origem do hábito significa encontrar seu ritmo, sua pré- e pós-história, ou seja, o que levou a esse estado e a que ele leva. Habitar o hábito significa lidar

<sup>608</sup> “O jogo é o encontro contínuo com uma concepção particular da fundação da subjetividade. A fundação envolve um deslocamento que localiza. A re-presentação – portanto, a reiteração – dessa posição ocorre como hábito.” BENJAMIN, Andrew. “Boredom and Distraction: The Moods of Medernity”, p.170.

<sup>609</sup> BENJAMIN, Andrew. “Boredom and Distraction: The Moods of Medernity”, p.169.

<sup>610</sup> BAUMAN, Zygmunt. *Confiança e medo na cidade*. Rio de Janeiro: Jorhe Zahar, 2009, p.47.

novamente de uma forma lúdica com o espaço de habitação. Habitar o hábito é uma estrutura originária ao mesmo tempo conservadora e restauradora, incompleta e inacabada, de uma experiência primeira, constantemente repetida, do jogo com o espaço. Habitar as ruínas do hábito significa: encontrar-se ao perder-se. O hábito é a forma de habitar, por isso: habitar o hábito.

Habitar ruínas compreende o lado lutuoso do jogo (*Trauerspiel*) com o espaço e com o tempo, o *hábit noir* da modernidade barroca que se lança constantemente à ruína de si mesma, o que permite entender que o apagamento dos vestígios é o vestígio que a modernidade deixa de si. Em contrapartida, o lado lúdico do luto (*Trauerspiel*), o jogo constantemente renovado de uma experiência originária (perdida) com o espaço, significa a reinvenção do hábito na transitividade do habitar. E assim como Hamlet, o anti-herói por excelência do drama lúdico-lutuoso, conseguiu vislumbrar seu destino e sair de seu estado petrificado diante da inevitável decadência, talvez seja possível compreender o drama da cidade contemporânea, onde tudo o que foi vivido está fadado à inevitável decadência, às ruínas de vidro, como um momento de renovação histórica. Pois o que resta dessas ruínas é o imenso vazio sobre o qual se ergue a construção de um futuro incerto. Porém, o “caráter destrutivo” não quer construir nada, apenas abrir espaço. Há o vazio, apenas. “O resto é silêncio. Pois tudo o que não foi vivido arruina-se irreversivelmente, nesse espaço assombrado pela palavra, meramente ilusória, da sabedoria.”<sup>611</sup>

---

<sup>611</sup> BENJAMIN. GS I-1, p.355; ODT, p.166; ODB, p.180.

## REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. “Caracterização de Walter Benjamin”, in: *Sociologia*. 2. ed. - São Paulo: Ática, 1994.

\_\_\_\_\_. „Funktionalismus heute“, in: *Ohne Leitbild. Parva Aesthetica*. Frankfurt/M: Suhrkamp, 1967, pp.104-126. [“Funcionalismo hoje”, trad. Silke Kapp, manuscrito. Disponível em: <http://www.mom.arq.ufmg.br/mom/index.html>.]

\_\_\_\_\_. *Minima Moralia*. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1991.

\_\_\_\_\_. *Notas de literatura I*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Ed. 34, 2003.

AGAMBEM, Giorgio. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Nova edição aumentada. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

ANDERS, Günter. *Kafka: pró e contra*. São Paulo: CosacNaify, 2007.

BANHAM, Gary. *Regulative Principles and Regulative Ideas*, 2010. [Disponível em: <http://www.garybanham.net/PAPERS.html>]

BAUMAN, Zygmunt. *Confiança e medo na cidade*. Rio de Janeiro: Jorhe Zahar, 2009.

\_\_\_\_\_. *Modernidade e ambivalência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

BECKETT, Samuel. *Esperando Godot*. Tradução de Flávio Rangel. São Paulo: Abril Cultural, 1976.

\_\_\_\_\_. *Proust*. São Paulo: Cosac&Naify, 2003.

BENJAMIN, Walter. *A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin: quatro traduções para o português*. Belo Horizonte: FALÉ/UFMG, 2008.

\_\_\_\_\_. *Briefe I-II*. Herausgegeben und mit Anmerkungen versehen von Gershorn Scholem und Theodor W. Adorno. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1978.

\_\_\_\_\_. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. 2a ed. São Paulo:

Brasiliense, 1991. (Obras Escolhidas III)

\_\_\_\_\_. *Documentos de cultura, documentos de barbárie: escritos escolhidos*. Seleção e apresentação Willi Bolle. São Paulo: Cultrix, 1986.

\_\_\_\_\_. *Ensaio reunidos: escritos sobre Goethe*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2009.

\_\_\_\_\_. *Gesammelte Schriften I-VII*. Herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1991.

\_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras Escolhidas I)

\_\_\_\_\_. *O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão*. – 3ª ed. Trad. Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Illuminuras, 2002.

\_\_\_\_\_. *Origem do drama barroco alemão*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

\_\_\_\_\_. *Origem do drama trágico alemão*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

\_\_\_\_\_. *Passagens*. BOLLE, Willi; TIEDEMANN, Rolf (Org.). Belo Horizonte: Ed. UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado (SP), 2006.

\_\_\_\_\_. *Rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense, 1993. (Obras Escolhidas II)

\_\_\_\_\_. *Select Writings*. Vol. 1 – 1913-1926. Edited by Bullock and Jennings. Cambridge, Mass.: Belknap Press, 1996.

\_\_\_\_\_. *Sobre el programa de la filosofía futura: y otros ensayos*. Caracas: Monte Avila, 1970.

\_\_\_\_\_. “Sobre o conceito de história”. Trad. J. M. Gagnebin e M. L. Müller. In: LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses "Sobre o conceito de história"*. São Paulo: Boitempo, 2005.

\_\_\_\_\_. *Sociologia*. São Paulo: Ática, 1985.

\_\_\_\_\_. *Textos escolhidos*. 2a ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983. (Os Pensadores)

BENJAMIN, Andrew; OSBORNE, Peter. (Orgs.). *A filosofia de Walter Benjamin*. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

BENJAMIN, Andrew (ed.). *Walter Benjamin and History*. London/New York: Continuum, 2005.

BENJAMIN, Andrew (org). *Walter Benjamin and the Architecture of Modernity*. Melbourne: Re-press, 2009.

BUCK-MORSS, Susan. *Dialética do olhar: Walter Benjamin e o projeto das passagens*. Belo Horizonte: UFMG; Chapecó/SC: Universitária Argos, 2002.

\_\_\_\_\_. “Estética e Anestésica: o ‘Ensaio sobre a Obra de Arte’ de Walter Benjamin reconsiderado”. Trad. Rafael Lopes Azize. In: *Travessia*, n.33, UFSC, ago.-dez.1996.

BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

CAMPOS, Haroldo de. *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

\_\_\_\_\_. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

CASTRO, Cláudia. “Sobre o tapete da verdade: Benjamin e Hölderlin”, in: *Viso - Cadernos de estética aplicada*, n. 2, mai-ago/2007.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. Petropolis , RJ: Vozes, 1998.

CHARLES, Matthew. *Speculative experience and history: Walter Benjamin's Goethean Kantianism*. PhD Thesis, London, Middlesex University, 2009.

CHAVES, Ernani. “Der zweite Versuch der Kunst, sich mit der Technik auseinanderzusetzen: Walter Benjamin e o Jugendstil”. In: *Artefilosofia*, N.6. Ouro Preto: IFAC, 2009.

\_\_\_\_\_. “Escovar o judaísmo a contrapelo”, in: *Novos Estudos*, nº58, novembro de 2000.

COLLINGWOOD-SELBY, Elizabeth. *Walter Benjamin: La lengua del exilio*. Santiago; Lom: Arcis, 1997.

COWAN, Bainard. “Walter Benjamin's Theory of Allegory”, in: *New German Critique*, No. 22, Special Issue on Modernism (Winter, 1981), pp. 109-122.

DELEUZE, Gilles. *A filosofia crítica de Kant*. Trad. Geminiano Franco. Lisboa: Edições 70, 1991.

DE MAN, Paul. “Conclusões: ‘A tarefa do tradutor’ de Walter Benjamin”, in: *A resistência à teoria*. Lisboa: Edições 70, 1989.

DERRIDA, Jacques. *Torres de Babel*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

FERRIS, David (org). *The Cambridge Companion to Walter Benjamin*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

\_\_\_\_\_. *The Cambridge Introduction to Walter Benjamin*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

FICHTE. “Carta de Fichte a Schelling”. Trad. Joãozinho Beckenkamp. In: *Dissertatio*, UFPel (6), p. 133-144, verão de 1997.

\_\_\_\_\_. *Sobre o conceito da doutrina-da-ciência ou da assim chamada filosofia*. Trad. R. R. Torres Filho. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. 9. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

\_\_\_\_\_. *De outros espaços*. Palestra proferida no Cercle d'Études Architecturales, em 14 de março de 1967 (publicado igualmente em *Architecture, Movement, Continuité*, 5, de 1984). Trad. Pedro Moura. [Disponível em: [http://www.virose.pt/vector/periferia/foucault\\_pt.html](http://www.virose.pt/vector/periferia/foucault_pt.html). Acesso: janeiro de 2012]

FREITAS, Romero. “Estilo e método da filosofia nos primeiros trabalhos de Walter Benjamin”, in: DUARTE, Rodrigo; et. al. (orgs.). *Mimesis e expressão*. Belo Horizonte: UFMG, 2000.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. “A propósito do conceito de crítica em Walter Benjamin”, in: *Discurso*, n.13. São Paulo: FFLCH-USP, 1980.

\_\_\_\_\_. “Do conceito de *Darstellung* em Walter Benjamin ou verdade e beleza”, *KRITERION*, Belo Horizonte, nº 112, Dez/2005, pp.183-190.

\_\_\_\_\_. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

\_\_\_\_\_. *Lembrar, Escrever, Esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2009.

\_\_\_\_\_. “Teologia e messianismo no pensamento de W. Benjamin”, in: *Estudos Avançados* 13 (37), 1999

GATTI, Luciano. “A experiência urbana nos comentários de Benjamin aos poemas de Brecht”, in: *Caderno CRH*, Salvador, v. 24, n. 62, pp.263-272, Maio/Ago. 2011.

\_\_\_\_\_. *Constelações. Crítica e Verdade em Benjamin e Adorno*. São Paulo: Loyola, 2009.

\_\_\_\_\_. “Walter Benjamin e o Surrealismo: escrita e iluminação profana”. In: *Artefilosofia*, N.6. Ouro Preto: IFAC, 2009.

GOETHE. *A metamorfose das plantas*. Tradução, introdução, notas e apêndices de Maria Filomena Molder. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1993.

\_\_\_\_\_. *Máximas e Reflexões*. Trad. M. A. Casanova. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

GUNNING, Tom. “The Exterior as *Intérieur*: Benjamin’s Optical Detective”. In: *Boundary 2*, Duke University Press, Volume 30, Number 1, Spring 2003.

GUYER, Paul. *Kant and the Claims of Taste*. Second Edition. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

HANSSEN, Beatrice. “Philosophy at Its Origin: Walter Benjamin’s Prologue to the *Ursprung des deutschen Trauerspiels*”, in: *MLN, Comparative Literature Issue*, vol.110, n.4, (September, 1995), pp.809-833.

\_\_\_\_\_. *Walter Benjamin's other history: of stones, animals, human beings, and angels*. Berkeley: University of California Press, 1998.

HEYNEN, Hilde. *Architecture and Modernity: a Critique*. Cambridge, Mass.: Mit Press, 1999.

HORKHEIMER, Max. “Teoria Tradicional e Teoria Crítica”, in: *Textos escolhidos*. 2a. ed. São Paulo: Abril Cultural: 1983.

IVALDO, Marco. *I principi del sapere*. La visione transcendente di Fichte. Napolis: Ed. Bibliopolis, 1987.

JACOBS, Carol. *In the language of Walter Benjamin*. Baltimore; London: Johns Hopkins University, 1999.

KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Trad. Valério Rohden e António Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1993.

\_\_\_\_\_. *Crítica da Razão Prática*. Trad. Valério Rohden. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

\_\_\_\_\_. *Crítica da Razão Pura*. Trad. Valério Rohden. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

\_\_\_\_\_. “Declaração Acerca da Doutrina-da-Ciência de Fichte”. Trad. Joãozinho Beckenkamp. In: *Dissertatio*, UFPel (6), p. 133-144, verão de 1997.

\_\_\_\_\_. *Duas Introduções à Crítica do Juízo*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Iluminuras, 1995.

KAPP, Silke. “Por que teoria crítica da Arquitetura? Uma explicação e uma aporia.” In: MALARD, M. L. (org). *Cinco Textos Sobre Arquitetura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005

\_\_\_\_\_. “Síndrome do estojo”, in: *Anais do IV Colóquio de Pesquisas em Habitação: Coordenação Modular e Mutabilidade*. Belo Horizonte: MOM / EAUFGM, 2007. [Disponível em: *MDC, revista de arquitetura e urbanismo*. <http://mdc.arq.br/2009/05/09/sindrome-do-estojo/>. Acesso em: 12 de julho de 2010.]

KRACAUER, Siegfried. *O ornamento da massa*. São Paulo: CosacNaify, 2009.

LACQUE-LABARTHE, Philippe; NANCY, Jean-Luc. “A exigência fragmentária”. Trad. João Camilo Penna. In: *Terceira Margem*. Rio de Janeiro, n. 10, 2004, pp.67-94.

LAGES, Susana Kampff. “‘A tarefa do tradutor’ e o seu duplo: a teoria da linguagem de Walter Benjamin como teoria da traduzibilidade”, in: *Cadernos de tradução*, v.1, n.3, 1998.

\_\_\_\_\_. *Walter Benjamin: Tradução e Melancolia*. São Paulo: EDUSP, 2007.

LAVELLE, Patrícia. “A árvore e o juízo. As raízes criticistas da filosofia da linguagem de W. Benjamin”, in: *Artefilosofia*. Ouro Preto: IFAC, n.6, abril.2009.

LEACH, Neil. *The Anaesthetics of Architecture*. Cambridge/London: MIT Press, 1999.

\_\_\_\_\_. “9/11”, in: *Diacritics*, Volume 33, Nos. 3-4, Fall-Winter, 2003, p.7. [Disponível em: <http://neilleach.files.wordpress.com/2009/09/9-11-article.pdf>. Acesso: 23 de outubro de 2011]

LE CORBUSIER. *Os três estabelecimentos humanos*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

LUKÁCS, György. *História e consciência de classe: estudos sobre a dialética marxista*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

MERTINS, Detlef. “The Enticing and Threatening Face of Prehistory: Walter Benjamin and the Utopia of Glass”. In: *Assemblage*, No. 29 (Apr., 1996).

MOSES, Stéphane. “Ideas, Names, Stars. On Walter Benjamin’s Metaphors of Origin”. In: UNSELD, Siegfried; et. al. *For Walter Benjamin: Documentation, Essays and a Sketch*. Bonn: AsKI, Arbeitskreis selbständiger Kultur-Institute: Inter Nationes, 1993.

MOURA, Magali. *A poiesis orgânica de Goethe: a construção de um diálogo entre arte e*

ciência. Tese de Doutorado em Língua e Literatura Alemã, USP, 1996.

NOBRE, Marcos. “Adorno e Benjamin na ‘encruzilhada de magia e positivismo’”, in: *Cadernos de Filosofia Alemã*, No. 3, USP: 1997, pp. 45-59.

NOVALIS. *Pólen: fragmentos, diálogos, monólogo*. São Paulo: Iluminuras, 1988.

OTTE, Georg; SEDLMAYER-PINTO, Sabrina; CORNELSEN, Elcio Loureiro. *Limiares e passagens em Walter Benjamin*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

OTTE, Georg. “Rememoração e citação em Walter Benjamin”. In: *Revista de estudos de literatura*. Belo Horizonte, v.4, p. 211-213, outubro 1996.

PEIXOTO, Nelson Brissac. “É a cidade que habita os homens ou são eles que moram nela?”. In: *Dossiê Walter Benjamin*. Revista USP (15), 1992.

PERIN, Adriano. “Por que Kant escreve duas introduções para a Crítica da faculdade do juízo?”, in: *Kriterion*, Belo Horizonte, n. 121, p.129-147, jun./2010.

PIZER, John. “History, Genre and ‘Ursprung’ in Benjamin’s Early Aesthetics”, in: *The German Quarterly*, Vol. 60, No. 1. (Winter, 1987).

PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido*. Trad. Fernando Py. Rio de Janeiro: Ediouro, 1992.

RAULET, Gérard. “Einbahnstrasse”. In: LINDNER, Burkhardt; KÜPPER, Thomas; SKRANDIES, Timo. *Benjamin-Handbuch: Leben, Werk, Wirkung*. Stuttgart; Weimar: J.B. Metzler, 2006.

ROHDEN, Valério. “A Função Transcendental Do *Gemüt* Na Crítica Da Razão Pura”, in: *Kriterion*, Belo Horizonte, n. 119, p.7-22, jun./2009.

ROSENFELD, Anatol. “Goethe: unidade e multiplicidade”, in: *Texto/Contexto II*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

SANTOS, José Henrique. “O lugar da Crítica da faculdade do juízo na filosofia de Kant”, in: *Kriterion*, Belo Horizonte, n. 95, jun./97.

SARAMAGO, José. *O conto da ilha desconhecida*. São Paulo: Companhia das Letras, 19998.

SCHLEGEL. *O dialeto dos fragmentos*. São Paulo: Iluminuras, 1997.

SCHMIEDGEN, Peter. “Interiority, exteriority and spatial politics in Benjamin’s cityscapes”. In: *Walter Benjamin and the Architecture of Modernity*. Melbourne: Re-press, 2009.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. “A catástrofe do cotidiano”. In: DUARTE, Rodrigo; et. al. (orgs.). *Mimesis e expressão*. Belo Horizonte: UFMG, 2000.

SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). *Leituras de Walter Benjamin*. – 2ª edição. São Paulo: Annablume, 2007.

\_\_\_\_\_. *Ler o livro do mundo: Walter Benjamin: romantismo e crítica poética*. São

Paulo: FAPESP: Iluminuras, 1999.

SILVA, Eduardo S. N. *Filosofia e arte em Theodor W. Adorno: a categoria de constelação*. Tese de doutorado em Filosofia, UFMG, 2006.

SIMMEL, Georg. “Brücke und Tür”, in: *Der Tag*, 15 de setembro de 1909. *apud*. ARGAN, G. *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

\_\_\_\_\_. “O Estrangeiro”, in: *Sociologia*. São Paulo: Ática, 1983.

SONTAG, Susan. *Sob o Signo de Saturno*. Porto Alegre: LP&M, 1986.

STEINER, George. “Introtuction”, in: BENJAMIN. *The Origin of German tragic drama*. London: Verso, 1998.

SUZUKI, Márcio. “A gênese do fragmento”, in: SCHLEGEL. *O dialeto dos fragmentos*. São Paulo: Iluminuras, 1997.

TERRA, Ricardo. “Reflexão e sistema: as duas Introduções à *Crítica do Juízo*”, in: KANT. *Duas Introduções à Crítica do Juízo*. São Paulo: Iluminuras, 1995.

TORRES FILHO, Rubens Rodrigues. *Ensaio de Filosofia Ilustrada*. São Paulo: Brsiliense, 1987.

\_\_\_\_\_. *O espírito e a letra: a critica da imaginação pura em Fichte*. São Paulo: Ática, 1975.

TRUJILLO, Carlos Marzán; JORGE, Marcos Hernández. “Crítica y utopía en la concepción del lenguaje de Walter Benjamin”, in: *Constelaciones – Revista de Teoría Crítica*, vol. 2, 2010.

WEBER, Samuel. *Benjamin's –abilities*. Cambridge/London: Harvard University Press, 2008.

\_\_\_\_\_. “Genealogy of Modernity: History, Myth and Allegory in Benjamin's Origin of German Mourning Play”, in: *MLN*, Vol. 106, No. 3, German Issue (Apr., 1991), pp.465-500.

WEIGEL, Sigrid. *Body- and- Image-Space. Re-reading Walter Benjamin*. London and New York: Routledge, 1996.

WOHLFARTH, Irving. “Re-Fusing Theology. Some First Responses to Walter Benjamin's Arcades Project”, in: *New German Critique*, No. 39, Second Special Issue on Walter Benjamin (Autumn,1986), pp. 3-24.

WOLIN, Richard. “From Messianism to Materialism: The Later Aesthetics of Walter Benjamin”, in: *New German Critique*, No. 22, Special Issue on Modernism (Winter, 1981), pp.81-108.