

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Filosofia

Paula Coelho Barroso Magalhães

**DA OUVINTE SEM VOZ À MERCADORIA CORPORIFICADA: Imagem, mulher e
feminino em Walter Benjamin**

Belo Horizonte

2024

Paula Coelho Barroso Magalhães

**DA OUVINTE SEM VOZ À MERCADORIA CORPORIFICADA: Imagem, mulher e
feminino em Walter Benjamin**

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

Linha de Pesquisa: Estética e Filosofia da Arte

Orientador: Eduardo Soares Neves Silva

Belo Horizonte

2024

100 M189d 2024	<p>Magalhães, Paula Coelho Barroso.</p> <p>Da ouvinte sem voz à mercadoria corporificada [manuscrito] : imagem, mulher e feminino em Walter Benjamin / Paula Coelho Barroso Magalhães . - 2024.</p> <p>108 f.</p> <p>Orientador: Eduardo Soares Neves Silva .</p> <p>Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.</p> <p>Inclui bibliografia.</p> <p>1.Filosofia – Teses. 2.Erotismo - Teses. 3.Feminismo - Teses. 4. Benjamin, Walter, 1892-1940. I. Silva , Eduardo Soares Neves. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. III.Título.</p>
----------------------	---



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

FOLHA DE APROVAÇÃO

**DA OUVINTE SEM VOZ À MERCADORIA CORPORIFICADA: IMAGEM, MULHER E FEMININO
WALTER BENJAMIN**

PAULA COELHO BARROSO MAGALHÃES

Dissertação submetida à Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Filosofia, como requisito para obtenção do grau de Mestre em FILOSOFIA, área de concentração FILOSOFIA, linha de pesquisa Estética e Filosofia da Arte.

Aprovada em 31 de janeiro de 2024, pela banca constituída pelos membros:

Prof. Eduardo Soares Neves Silva - Orientador (UFMG)

Prof. Luciano Ferreira Gatti (UNIFESP)

Profa. Isabela Ferreira de Pinho (UFRJ)

Belo Horizonte, 31 de janeiro de 2024.



Documento assinado eletronicamente por **Luciano Ferreira Gatti, Usuário Externo**, em 01/02/2024, às 09:07, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Eduardo Soares Neves Silva, Pró-reitor(a) adjunto(a)**, em 01/02/2024, às 09:51, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Isabela Ferreira de Pinho, Usuária Externa**, em 03/02/2024, às 07:40, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador 2979275 e o código CRC FC35EA3B.

AGRADECIMENTOS

A Lucas, meu companheiro, por verter o impossível em possível, pela capacidade admirável de conjugar, na fala, precisão e verdade, sem, no entanto, perder a ternura. Pela construção laboriosa de um lar. Mais ainda, pela delicadeza do olhar e do toque.

A Helô, minha psicanalista, por me presentear com a tarefa de desdobrar a voz e por me encorajar a perseguir o desejo inquebrantável, que sobra quando nada mais resta.

A Eduardo, meu orientador, por se dispor a erguer em conjunto intuições que, num primeiro momento, parecem insólitas e por me convocar a me assenhorar da escrita.

A Fabiano Veliq, pela parceria nos expedientes filosóficos e pela confiança em meu trabalho, que possibilitou a conquista de precoce reconhecimento.

Às amigadas carinhosas. A Lara, pela elaboração conjunta da liberdade e pela partilha de nosso íntimo, que percorre desde leituras a desafetos. A Gabi, pelas risadas a contar da tenra infância e pelo nosso caderninho de aventuras, que continua a ser traçado. A Alice, por sonhar junto e pela prontidão e habilidade com as quais arquitetam toda obra. A Isabelle, por abrir sua casa e pela poesia de cada dia.

A Amarilis, minha mãe, pelas mãos que tecem, cotidianamente, a generosidade silenciosa e em ato, por investir obstinadamente em meu estudo e por permitir que eu aprendesse outras línguas, reais e simbólicas. A tia Norma, por me oferecer casa, colo e chão e por me inspirar à verve política. A Silvio José, meu pai, por ter me dado o primeiro livro e por transmitir a mim o encantamento pelo sertão de Minas Gerais e sua gente.

A meus irmãos, pela tagarelice que preenchia a nossa casa. Sobretudo, pelos segredos. A Júlia, minha irmã, pelos apelidos que primeiro margearam quem sou. A Ricardo, meu irmão, pela aposta tenaz que consente com o risco.

Aos professores, por fomentarem o elã de filosofia. A Luis Fellipe Garcia, por mostrar que o trabalho em sala de aula não se faz sem escuta e sensibilidade. A Giorgia Cecchinato, minha primeira orientadora, sob cuja supervisão realizei a iniciação científica e o estágio docente no mestrado, pelo bom humor e pela leveza, além de oportunidades acadêmicas. A Alice Serra, pela erudição ímpar.

Aos colegas de curso, pelas leituras mútuas dos trabalhos uns dos outros e por evidenciarem que uma boa formação carece de coletividade.

A Capes, pelo financiamento da pesquisa, sem o qual esta não teria sido possível.

Transformar a ameaça de futuro num agora realizado (...) é obra de uma presença de espírito que passa pelo corpo.

Walter Benjamin, Rua de mão única

RESUMO

Esta dissertação se propõe a investigar as imagens erótico-femininas ao longo das transformações do pensamento de Walter Benjamin. Que a imagem ocupe estatuto importante e *sui generis* em sua obra, está claro, porém como ela se associa às figuras do erotismo, das mulheres e do feminino, nem tanto. Como Benjamin enxerga as mulheres? Como elas se inserem no conjunto de seu pensamento e, além disso, como elas transformam o seu pensamento, uma vez que se assume essa possibilidade? No primeiro capítulo, abordamos o problema da imagem em geral, que se coaduna com a ideia de temporalidade intempestiva, anacrônica. No segundo, abordamos as imagens erótico-femininas das mulheres em relação com a linguagem e a teologia, a partir do diálogo explorado por Benjamin entre Safo e suas amigas. No terceiro, abordamos tais imagens em relação às categorias marxianas principais, sobretudo mercadoria e trabalho, a partir da “conquista” da virilidade por parte das mulheres nos tempos modernos. A lésbica e a prostituta são figuras centrais constantes ao longo dos textos do autor, porém abordadas sob pontos de vista distintos conforme suas fases de pensamento, mudança essa que marca a distinção entre os dois últimos capítulos do presente trabalho. Ora ouvintes sem voz e sem presente que conduzem o falante pelo abismo de sua própria história, ora heroínas da modernidade que redimem a humanidade inteira, essas imagens oscilam entre inferno e utopia. Ao final, concluímos que a dialeticidade presente no modo como Benjamin pensa o feminino e a mulher se reflete em fala e escuta, passado e presente, rua e casa, mercadoria e humano. Portanto, restam, de um lado, reificações, e, de outro, ambiguidades prodigiosas no tocante a esse tema.

Palavras-chave: imagem; erotismo; feminino; feminismo.

ABSTRACT

This work sets out to investigate erotic-feminine images throughout the transformations of Walter Benjamin's thought. It is clear that the image occupies an important and *sui generis* status in his work, but not so much how it is associated with the figures of eroticism, women and the feminine. How does Benjamin see women? How do they fit into his thinking as a whole and, moreover, how do they transform his thinking, once this possibility is assumed? In the first chapter, we address the problem of the image in general, which is in line with the idea of untimely, anachronistic temporality. In the second, we look at the erotic-feminine images of women in relation to language and theology, based on the dialog explored by Benjamin between Sappho and her friends. In the third, we look at these images in relation to the main Marxian categories, especially commodity and labor, starting with the "conquest" of virility by women in modern times. The lesbian and the prostitute are constant central figures throughout the author's texts, but they are approached from different points of view according to their phases of thought, a change that marks the distinction between the last two chapters of this work. These images oscillate between hell and utopia: they are voiceless listeners who lead the speaker into the abyss of their own history, and they are heroines of modernity who redeem the whole of humanity. In the end, we conclude that the dialectic present in the way Benjamin thinks about women and the feminine is reflected in speech and listening, past and present, street and home, commodity and human. Therefore, on the one hand, there are reifications and, on the other, prodigious ambiguities on this subject.

Keywords: images; eroticism; feminine; feminism.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
1.0) A IMAGEM EM BENJAMIN	14
1.1) Olhar de Medusa	14
1.2) A imagem encontra o tempo perdido	16
1.3) A aura convoca ao silêncio.....	21
1.4) Poesia, alegoria e feminino	29
2.0) AS IMAGENS FEMININAS: MULHERES, SILÊNCIO E MUDEZ	35
2.1) Introdução ao problema da imagem feminina.....	35
2.2) A linguagem feminina.....	44
2.2.1) A linguagem feminina ou linguagem criadora, feminina?.....	44
2.2.2) Da linguagem feminina à linguagem poética.....	54
2.3) A experiência, bordejada pelo feminino	60
2.3.1) <i>Trauerspiel</i> , alegoria e linguagem.....	67
2.3.2) (Des)amores de Benjamin	69
3.0) MULHERES-MERCADORIA	75
3.1) Espaço de imagem, espaço de corpo.....	75
3.2) Imagem dialética e ruína, ou a ruína da imagem.....	80
3.3) Subjetividade arruinada: melancolia e virilidade	85
3.4) Corpos enlutáveis, corpos matáveis	90
CONCLUSÃO: TRABALHO FINITO E INFINITO	98
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	101

INTRODUÇÃO

Malgrado a formação acadêmica na filosofia, Benjamin interessava-se por múltiplas áreas das humanidades: teologia, poesia, história, entre outras, interesses esses que tornaram seu espólio potente, engenhoso e singular. Sua maneira de pensar denotava que as convenções exerciam limitado poder sobre ele, uma vez que estava sempre a projetar novos aspectos, muitas vezes idiossincráticos, sobre o objeto analisado. Voltava-se àquilo considerado ocasional, efêmero e insignificante, razão pela qual se faz presente o “materialismo do detalhe” em sua obra, como ficou conhecido entre os intérpretes.

Ademais, Adorno dissera (1986, p. 189) que à planejada marginalidade corresponde o caráter irresistível, se não sedutor, da escrita benjaminiana. Essa irresistibilidade reside num traço da arte transformado em traço teórico, a saber, a promessa de felicidade, que não pode se realizar sem a renúncia à eternidade. É da íntegra atenção ao presente que se trata na consideração da história, portanto.

Ora, que a obra de Benjamin seja multifacetada e fragmentária, audaz e revolucionária é bem aceito por todos. Que seja erótica e direcionada a corpos frágeis, nomeadamente femininos e mulheres, porém nem tanto. Um número recente de pesquisadoras tem levantado essa questão, tanto brasileiras quanto europeias e estadunidenses. Percebendo um traço comum nos dois grupos, podemos asseverar que aquelas estudam o problema sob a perspectiva da linguagem; estas, sob a perspectiva da mercadoria.

Desse modo, nossa pesquisa se tornou possível graças a seus esforços. Kátia Muricy, Olgária Matos, Aléxia Bretas, Carla Damião, Patrícia Lavelle e Isabela Pinho, pertencem ao primeiro grupo. Tim Beasley-Murray (o único homem), Susan Buck-Morss, Dianne Chisholm, Eva Geulen, Karin Stögner e Sigrid Weigel pertencem ao segundo. Na tentativa de contribuir com as pesquisadoras e ir além, tencionamos analisar o uso e a função que Walter Benjamin destina às imagens, sobretudo, da mulher e do feminino — embora nem sempre essas duas categorias coincidam.

Noutras palavras, as grandes questões filosóficas evocadas pelo autor convergem para as imagens femininas, que as resumem e transformam a um só tempo. Lésbica, prostituta e andrógino constituem figuras privilegiadas em todos os momentos de seu pensamento, que se altera à medida que o autor envelhece. Por conseguinte, o modo como o autor pensa as figuras também se altera, não obstante a existência delas permaneça. As oposições a partir das quais elas são pensadas são: fala e escuta, passado e presente, rua e casa, mercadoria e humano, que

se coadunam com o subjetivo e objetivo, finito e infinito, oposições clássicas da filosofia moderna.

Portanto, questões clássicas da tradição interpretativa de Walter Benjamin surgem neste trabalho em função de uma questão hodierna e diversa: a mulher e o feminino. Contudo, é preciso tomar o que diz Benjamin acerca desse tema com um grão de sal, na medida em que há, de um lado, reificações e, de outro lado, ambiguidades prodigiosas. Em suma, separar as últimas das primeiras é a tarefa da presente pesquisa.

Cumpra também ressaltar que não é porque o prisma da compreensão benjaminiana se deslocou de teológico para marxista que deixa de haver idealizações da mulher, como se poderia pensar. A título de exemplo, Benjamin diz que, conforme a sociedade se industrializa, a mulher adquire traços “masculinos” ao sair da casa e trabalhar na fábrica, tornando-se, assim, o apanágio do ser humano perfeito, como se tal coisa existisse.

Partindo do presente em direção ao passado — operação autorizada pelo próprio autor — e considerando-se os estudos feministas da atualidade, compreendemos que a tarefa da luta histórica consiste em permitir o erro e o descanso às mulheres, sem que por estes elas sejam imediatamente fisgadas pela dominação de gênero. Ora, a busca feminista não é pela perfeição; antes, é pela possibilidade da humanidade, incluindo o erro e o ócio. Essa é uma inspiração benjaminiana, escovada a contrapelo de suas idealizações da mulher, que concordam com a ideologia patriarcal.

Definidos os objetivos de toda a pesquisa, no primeiro capítulo, introduzimos o problema da imagem em geral no pensamento de Benjamin e como ele se transforma ao longo dos momentos inicial, maduro e tardio. Para tanto, foi necessário relacionar a imagem ao conceito e à temporalidade intempestiva, bem como aos problemas da técnica, da aura e da fotografia. Foi feito um panorama geral, de modo que o capítulo se afigura como uma memória da pesquisa pregressa dos conceitos benjaminianos fundamentais. São-lhe perguntas coetâneas: que significa pensar poeticamente? Como a imagem se relaciona com a aura e, posteriormente, com o choque da obra de arte? Que pode a imagem ante a experiência? Enfim, que são e como se mostram as imagens femininas? A última pergunta marca a passagem para o seguinte capítulo.

No segundo capítulo, cotejamos as imagens da lésbica e da prostituta desde o momento teológico-linguístico de seu pensamento até o momento em que sua preocupação maior era o problema da perda da experiência, por volta da década de 1930. A essas imagens Benjamin reserva capacidade loquaz, porém não eloquente, isto é, as mulheres falam pelo prazer de falar,

mas não visam a persuadir outrem. Assim, produzem as verdades mais esplêndidas. Os homens, ao contrário, com verborragia argumentativa, violentam as palavras, uma vez que almejam a coisa exterior à linguagem, reduzindo-a à representação.

Finalmente, no terceiro capítulo, abordamos as mesmas imagens, lésbica e prostituta, porém sob o ponto de vista do materialismo, a partir da guinada marxiana do autor, em função da qual o modo como a lésbica e a prostituta são pensadas se altera. Agora elas se relacionam à mercadoria, ao trabalho, à rua e ao espaço da grande cidade. Além disso, consideramos a conquista da virilidade por parte da mulher, por um lado temida e, por outro, elogiada por Benjamin, conquista essa que se deu, grosso modo, devido às lutas feministas coadunadas à industrialização na Europa. Ao fim do capítulo, esboçamos relações entre o que assegura Benjamin acerca de nosso tema e trabalhos feministas contemporâneos, com vistas a estabelecer em que medida nosso autor lhes agrega.

Em linhas gerais, concluímos que há diversos aspectos dignos de elogio e outros, de crítica no que tange à interseção dos conceitos principais e o feminino e mulhêril. Aliás, muitos dos conceitos principais, como linguagem poética, experiência e ruína têm sua sombra no que diz Benjamin sobre o feminino e a mulher, embora a isso não se dê o devido reconhecimento. Como consequência, temos que a dialeticidade do pensamento do autor se intensificou a partir das investigações acerca de nosso tema.

1.0) A IMAGEM EM BENJAMIN

1.1) Olhar de Medusa

*eterno é tudo aquilo que vive uma fração de segundo
mas com tamanha intensidade que se petrifica e nenhuma força
o resgata*
Drummond, *Eterno*

Ao retornar à Alemanha na década de 1950, após o exílio em Nova Iorque, Adorno pousa outra vez a atenção à relação com Walter Benjamin e com o modo de pensar do amigo. Esse esforço se materializa no texto *Caracterização de Walter Benjamin* (1986), em que são examinados motivos de toda a obra benjaminiana. Cabe notar que muitas das interpretações sobre esse autor devem à interpretação de Adorno.

Nos anos seguintes à morte de Benjamin, em 1940, quando ele se suicidara nos Pirineus entre Espanha e França, Adorno afirma que o falecido ganhou uma notória aura, em que pese o caráter esotérico de seus primeiros trabalhos e do fragmentário dos últimos. Com os farrapos da história, Benjamin construiu uma obra múltipla, optou por uma escrita pouco didática, não linear, fragmentária e inconclusa, como foi a sua vida. Como se sabe, o autor teve o talento e a habilidade parasitados pelo nazismo e pela precariedade financeira em que se encontrava.

Seu desesperado esforço visava a escapar do conformismo e permite classificá-lo como um escritor multiestratificado e fragmentário, cujas análises das categorias burguesas e ideológicas permitiram a saída da estreiteza onírica da imanência capitalista. Uma vez que se renuncia à eternidade — filosofema adotado por Benjamin —, o histórico emprega a configuração do absoluto ao encontrar o substrato material contingente do objeto. Baseado em Nietzsche, Benjamin se fia na intensificação do efêmero. Disso resulta a historicidade as ideias, o que deflagrou ao filósofo a fama de ensaísta.

O ensaio como forma consiste na capacidade de olhar a cultura como segunda natureza, em seus elementos fossilizados e considerados obsoletos, nos quais se expressa a objetivação de relações humanas alienadas de si mesmas. É da naturalização da história que devemos partir, assumindo que não há outro ponto de partida; a história natural é tanto a crítica quanto a aceitação de que ela tem o seu momento de verdade. Por isso, Adorno diz que Benjamin possui olhar de Medusa, porque ele petrifica o movimento de modo a melhor conseguir analisar o que está em frente. “O seu filosofar tem o olhar de Medusa. (...) Para o seu próprio pensamento tudo se torna mítico, sobretudo o efêmero” (ADORNO, 1986, p. 192).

Ao falar de ensaio, temos de falar sobre o método, que pode ser resumido nas seguintes sentenças adornianas: “O incomensurável se baseia numa entrega desmedida ao objeto” (1986, p. 198); “Diante da sua insistência, dissolvia-se o indissolúvel” (1986, p. 189). Isto é, Benjamin possuía um modo de comportamento diverso em relação ao objeto, porque as convenções não têm o poder de análise necessário sobre um objeto. Portanto, Benjamin faz dessa ‘entrega desmedida’ e ‘insistente’ o seu método, atento ao que é efêmero, passageiro, irrelevante, datado, de modo que os seus textos oferecem uma surpresa quando se analisam os objetos esquecidos.

Por causa do “materialismo do detalhe” benjaminiano, Adorno diz que “A filosofia fragmentária permaneceu fragmento, vítima talvez de um método sobre o qual não está sequer decidido se é incluível ou não no meio constituído pelo pensamento” (1986, p. 198). Ou seja, nessa passagem, Adorno põe em dúvida se o método da filosofia do amigo pode ou não ser considerado adequadamente filosófico. Entretanto, em favor de Benjamin, o método não pode ser separado do conteúdo, afirma logo em seguida o autor de *Caracterização de Walter Benjamin*.

Portanto, o conteúdo não é externo à forma: o modo de dizer tem um impacto sobre o conteúdo do pensamento. No ensaio, o pensamento se desenvolve com a memória e com o prazer da rememoração, de modo que o prazer não está do lado de fora do pensamento, mas sim no próprio ato de escrever. Assim, há maior expressividade. Necessário ressaltar que a forma ensaística foi menos desejada do que originada em função daquele modo de comportamento em relação ao objeto. De tanta atenção ao objeto, ele se torna estranho, infamiliar. Logo, “A sua ensaística consiste na abordagem de textos profanos como se fossem sagrados” (ADORNO, 1986, p. 193), o sagrado ainda permanece como enigma, porque, ao profanar, reconfiguram-se as coisas para o sujeito, mas ainda sim as coisas lhe resistem.

Por conseguinte, o conceito se esforça para alcançar a experiência não-conceitualizável. “O pensamento deve alcançar a densidade da experiência, sem, contudo, renunciar nada a seu rigor” (ADORNO, 1986, p. 190). A filosofia consiste em comentário e crítica e se adensa em experiência para que possa haver esperança, que só aparece, no entanto, estilhaçada, pois “o preço da esperança é a vida” (ADORNO, 1986, p. 199). O preço de haver esperança é continuar vivendo para que ela deixe de ser um sonho e se materialize na realidade. No paradoxo da possibilidade da impossibilidade, Benjamin residia, quase nunca jogando mostrando todas as suas cartas (ADORNO, 1986, p. 193), na medida em que seu pensamento muito se alterava e incorporava novos conceitos a cada momento.

As imagens dialéticas, analogamente à forma ensaísta, são a última novidade como a figuração do mais antigo, mas não a descoberta das reminiscências do passado no presente, afirma Adorno. Sujeitam-se à iluminação profana inerente e, logo em seguida, são interrompidas (WEIGEL, 2005, p. xiii). Consistem na fusão violenta entre os tempos coexistentes. Nelas, o imóvel se move e o fixo se movimenta. O mais rígido é tomado como o mais efêmero visível nas imagens dialéticas, móveis e ao mesmo tempo estáticas. “Muito no presente, o objeto se arrisca em ser somente um suporte de fantasmas; muito no passado, ele corre o risco de ser somente mais um resíduo positivo, trespassado, morto, em sua própria objetividade (outro fantasma)” (DIDI-HUBERMAN, 2021, p. 28). O passado nunca é dado de antemão, mas construído num processo de montagem. Portanto, as imagens figuram o materialismo benjaminiano:

Sem vacilar, [Benjamin] assumia o seu princípio fundamental de que a menor célula da realidade contemplada equivalia ao resto do mundo todo. Para ele, interpretar fenômenos de modo materialista significava menos explicá-los a partir da totalidade social do que relacioná-los imediatamente, em sua individuação, a tendências materiais e lutas sociais. (ADORNO, 1986, p. 195)

Isto é, a imagem se mostra como mônada leibniziana, pequena célula espelho do mundo. O materialismo benjaminiano se preocupava menos com a mediação da totalidade do que com a relação imediata entre os elementos. Da diferença entre a necessidade ou não da mediação da realidade para se chegar à totalidade, surgiu uma querela entre os filósofos. Adorno cobrava de Benjamin a mediação entre os objetos expressos pelo amigo como forma de se alcançar a totalidade. Para Adorno, a determinação materialista de caracteres culturais só é possível quando intermediada pelo processo total. Nas *Passagens* (2022), por exemplo, Benjamin revela, entre outras coisas, as mazelas da sociedade por meio da montagem cinematográfica aplicada à escrita.

Ora, se o ensaio é o gênero que se caracteriza pela ausência de mediações, e se Adorno apresenta Benjamin como o mestre insuperável desse gênero textual, então ele reconhece — tardiamente, pois Benjamin já havia morrido — que fazia sentido a não-mediação explícita. Desse modo, o impulso antissistemático, a escrita metodicamente sem método do ensaio permite “que a totalidade resplandeça em um traço parcial, escolhido ou encontrado, sem que a presença dessa totalidade tenha de ser afirmada” (OTTE, 2022, p. 65).

1.2) A imagem encontra o tempo perdido

O instante que é, é — o senhor nele se segure.
Guimarães Rosa, *Grande Sertão: Veredas*

O estatuto das imagens no pensamento de Benjamin apresenta-se como um tema escorregadio. Seus escritos se encontram saturados delas, de modo que seu pensar é um pensar por imagens, mas não apenas *por meio* delas, porque elas próprias atravessam todo o seu pensamento — isto é, as imagens não são meros recursos que visam a ilustrar o que Benjamin diz; mas, sim, constituem o próprio dizer de Benjamin. Portanto, seu pensar em/com imagens constitui não meio, mas *médium* de expressão, como fim em si mesmo. A fim de esmiuçar o problema, recorreremos, primeiramente, ao ensaio *A imagem de Proust* (2022b), de Benjamin, e, posteriormente, à obra *Diante do tempo* (2021), de Didi-Huberman, uma vez que se trata de textos em que se investiga a relação entre a imagem e o tempo, elementos capitais em nossa discussão.

As imagens perpassam todos os escritos benjaminianos, em todas as suas fases, de modo mais ou menos diverso. “Sempre, diante da imagem, estamos diante do tempo” (DIDI-HUBERMAN, 2021, p. 15). As imagens possuem uma relação específica com o tempo: elas irrompem a cronologia e provocam choque entre o passado e o presente. Trazem à cena o intempestivo que exige a ação adequada tanto do leitor quanto do historiador materialista. E só existe imagem autêntica se houver ambiguidade, se ela permitir múltiplas interpretações.

Diante de uma imagem – por mais antiga que seja –, o presente nunca cessa de se reconfigurar, se a despossessão do olhar não tiver cedido completamente o lugar ao hábito pretensioso do ‘especialista’. Diante de uma imagem – por mais recente e contemporânea que seja –, ao mesmo tempo o passado nunca cessa de se reconfigurar, visto que essa imagem só se torna pensável numa reconstrução da memória, se não for da obsessão. Diante de uma imagem, enfim, temos que reconhecer humildemente isto: que ela provavelmente nos sobreviverá, somos diante dela o elemento da passagem, e ela é, diante de nós, o elemento do futuro, o elemento da duração. A imagem tem frequentemente mais memória e mais futuro que o ser que a olha. (DIDI-HUBERMAN, 2021, p. 16)

Já nas palavras do próprio autor, as temáticas envolvendo a imagem se concentram no ensaio *A imagem de Proust* (2022b), escrito em 1929, em que Benjamin principia dizendo que os treze volumes de *À procura do tempo perdido* (2022) correspondem ao fruto de uma síntese impossível pelo fato de combinarem a poesia, a memorialística e o comentário. Acerca da relação com a memória,

Sabemos que Proust não descreveu em sua obra uma vida como ela de fato foi, e sim uma vida rememorada por quem a viveu. (...) o principal, para o autor que rememora, não é absolutamente o que ele viveu, mas o tecido de sua rememoração, o trabalho de

Penélope da reminiscência. Ou seria talvez preferível falar do trabalho de Penélope do esquecimento? Não se encontra a memória involuntária de Proust muito mais próxima do esquecimento do que daquilo que em geral chamamos de rememoração? E não seria esse trabalho da reminiscência espontânea, em que a rememoração é a trama e o esquecimento, a urdidura, muito antes o oposto do trabalho de Penélope, ao invés de sua cópia? Pois aqui é o dia que desfaz o trabalho da noite. (BENJAMIN, 2022b, p. 38)

Logo, o filósofo analisa, sobretudo, o uso do passo mobilizado por Proust a partir de uma distância temporal entre o ocorrido e o lembrado. A rememoração é infinita, ao passo que o momento vivido no presente é finito. “O acontecimento rememorado é sem limites, pois é apenas uma chave para tudo o que veio antes e depois” (BENJAMIN, 2022b, p. 39), uma vez que, mais do que na pessoa do autor e na ação, a unidade do texto se localiza no ato puro da rememoração.

Além disso, assim como Benjamin fala da melancolia dos olhos de Kafka, fala daquela dos olhos de Proust: “ele [Jean Cocteau] viu o desejo de felicidade — cego, insensato e frenético — que habitava esse homem. Ele irradiava de seus olhos. Não eram olhos felizes. Mas a felicidade estava presente neles, como no jogo ou no amor” (BENJAMIN, 2022b, p. 39). No jogo, tem-se a possibilidade de engendrar uma nova realidade, assim como o desejo de felicidade pode surgir da mais desesperada melancolia. Algumas páginas adiante, o filósofo diz que os olhos de Proust são os “mais silenciosos e os mais absorventes” (BENJAMIN, 2022b, p. 48).

Em cada manhã, nós nos esquecemos dos sonhos, que trabalham à noite. Para Benjamin, toda interpretação sintética de Proust deve ligar-se ao sonho, o objeto de estudo frenético proustiano. O onírico é pensado como semelhança, onde ela reina de modo mais profundo.

E, assim como as crianças não se cansam de se transformar, com um só gesto, a bolsa e o que está dentro dela numa terceira coisa — a meia —, assim também Proust não se cansava de esvaziar com um só gesto o manequim, o Eu, para evocar sempre de novo o terceiro elemento: a imagem, que saciava sua curiosidade, ou melhor, sua nostalgia (...) de um mundo deformado pela semelhança, no qual irrompe o verdadeiro semblante da existência, o surrealista. (BENJAMIN, 2022b, p. 41)

Novamente, Benjamin fala em um corpo estilhaçado, semelhantemente ao ensaio sobre o surrealismo:

Ele não suspende o mundo em gargalhadas, mas o derruba, em gargalhadas, ao solo, correndo o risco de quebra-lo em pedaços, diante dos quais então irrompe, ele próprio, em lágrimas. E elas estilhaçam-se: a unidade da família e da personalidade, a moral sexual e a honra estamental. As pretensões da burguesia despedaçam-se no riso. Sua

fuga em direção ao passado, sua reassimilação pela nobreza, é o tema sociológico da obra. (BENJAMIN, 2022b, p. 43)

A análise do esnobismo é o ponto alto de sua crítica social, afirma Benjamin. “A eternidade que Proust nos faz entrecruzar não é a do tempo infinito, mas a do *tempo entrecruzado*” (BENJAMIN, 2022b, pp. 46-7, grifos nossos). Ora, é precisamente do tempo entrecruzado que se trata nas imagens. Daí que o procedimento de Proust é menos a reflexão do que a presentificação. Assim, podemos afirmar, num jogo de palavras com Proust, que a imagem sempre encontra o tempo perdido.

Ademais, às vezes, ser o especialista pode dificultar o processo de compreensão da imagem, pois possui vícios que afastam a possibilidade de se enxergar um novo sentido. A imagem é mais do que nós, o autor pensa a partir da perspectiva da imagem ao constatar pequenez do historiador que a perquire. A imagem convoca uma memória e insinua um futuro, os quais se constituem de um modo renovado a cada vez que a atenção repousa sobre eles. Desse modo, a imagem possui um mistério figural.

Interpretar o passado com as categorias do passado, sem projetar os gostos e valores de quem está diante dele, é o ideal propagado pelo senso comum que há de ser debatido, na medida em que o anacronismo atravessa todas as contemporaneidades. A imagem abre várias frentes ao mesmo tempo. “A história das imagens é uma história de objetos impuros, complexos, sobredeterminados. Portanto, é uma história de objetos policrônicos” (DIDI-HUBERMAN, 2021, p. 28) — de tempos entrecruzados. Não à toa, Benjamin recupera pensadores da memória, como Proust, Bergson, Freud e os surrealistas, pois eles afirmam só haver história a partir da atualidade do presente.

Daí que o leque de possibilidades de interpretação da figura só ganha sentido diante do leque aberto do sentido em geral. Por isso, o anacronismo é soberano quando o passado se revela insuficiente ou quando, até mesmo, se revela como obstáculo à compreensão da imagem. Não que a subjetividade de quem a interpreta deva ser totalmente imprimida na imagem — de fato, é preciso um certo recuo —, porém ela é uma ferramenta importante para a compreensão do próprio presente e do passado visados. Nesse sentido, o intérprete deve não só partir de sua própria subjetividade, mas também ir para além dela.

Por conseguinte, há um anacronismo estrutural ao qual não se pode escapar. “Não somente é impossível compreender o presente na ignorância do passado, mas ainda é necessário conhecer o presente – apoiar-se sobre ele – para compreender o passado e, desde já, saber lhe colocar as questões certas”, atesta Didi-Huberman (2021, p. 35), em consonância com o espírito

benjaminiano. Quando diante de uma obra produzida no passado, estamos diante também de um autor anacrônico, um autor contra seu próprio tempo, que o critica e dele discorda.

Para chegar aos múltiplos tempos estratificados, é necessário um choque, uma irrupção — tudo o que Proust, Bergson e Freud, aos olhos de Benjamin, tão bem discorreram sobre a “memória involuntária”, originada inesperadamente num piscar de olhos e imbuída de poder destrutivo para com a própria vivência. Portanto, “a memória é psíquica em seu processo, anacrônica em seu efeito de montagem” (DIDI-HUBERMAN, 2021, p. 41). Da mesma forma que Proust iniciou seus escritos pelo despertar, cada apresentação da história (*Geschichtsdarstellung*) deve também por ele começar, porquanto o despertar do inconsciente libera uma imagem estranha à rotina dos dias.

Adentrando a reminiscência, Benjamin estabelece que a memória é conservadora, ao passo que a lembrança é destrutiva, pois confronta a organização das imagens. As materializações do passado mobilizam a memória involuntária, a única que garante a busca bem-sucedida do tempo perdido. A memória é um processo em que se debatem os acontecimentos e não os toma como fatos consumados. Se, assim como para Marx, o trabalho deve ser entendido como processo e não como fim, a memória deve ser entendida como um conflito e não como acúmulo de fatos, para Benjamin.

Nesse sentido, Benjamin é “perfeitamente anacrônico em seu interesse não positivista pelos ‘restos da história’, em sua busca não evolucionista dos ‘tempos perdidos’ que estremecem a memória humana em sua longa duração cultural” (DIDI-HUBERMAN, 2021, p. 106). A temporalidade das imagens brinca com a cronologia, constitui-se para além desta. Cada nova legibilidade das imagens históricas coloca tudo em jogo, reorganiza todo o sentido estabelecido anteriormente.

Há uma porosidade temporal na história, mais especificamente na escória das coisas, algo que atravessa os tempos e se deixa ver em determinadas circunstâncias: de desvio, de perigo, de erotismo... “Da mesma forma que cada objeto de cultura deve ser pensado em sua bifurcação de ‘objeto de barbárie’, cada progresso histórico deverá ser pensado em sua bifurcação de ‘catástrofe’” (DIDI-HUBERMAN, 2021, p. 116). Evocando o excerto das *Teses sobre o conceito de História* (2005) em que Benjamin postula a inerência entre cultura e barbárie, Didi-Huberman também ressalta a polissemia dos objetos culturais, inclusive em sua violência inerente para com os trabalhadores.

Com efeito, a imagem não é mera imitação das coisas, mas linha de fratura entre as coisas. Nesse sentido, a imagem é um fenômeno originário da apresentação (*Darstellung*) e não

da representação (*Vorstellung*), pois ela mostra a fragilidade das “modalidades ontológicas contraditórias: de um lado, a presença, de outro, a representação; de um lado, o devir daquilo que muda, de outro, a estase plena daquilo que permanece. A imagem aurática será pensada, portanto, como uma imagem dialética” (DIDI-HUBERMAN, 2021, p. 127).

Por isso, a imagem anuncia a precariedade do tempo concebido como fluxo contínuo, na medida em que “as coisas são condenadas a remergulhar quase imediatamente na escuridão de seu *desaparecimento*” (DIDI-HUBERMAN, 2021, p. 128). Noutras palavras, a imagem é sempre fugaz; o domínio do historiador não perdura. A imobilização do tempo em formações espaciais é provisória e precária, porque a imagem não seria dialética se ela não se diluísse novamente no fluxo do tempo. Daí faz sentido sustentar a asserção de que Benjamin fez do não-saber totalizante do objeto o momento heurístico da imagem, pois, uma vez visíveis, as coisas voltam à escuridão e desaparecem. Assim, a história está sempre por recomeçar.

1.3) A aura convoca ao silêncio

*A fotografia ganha um pouco de dignidade que lhe falta quando
deixa de ser reprodução da realidade e nos mostra coisas que
não existem mais.
Proust, À procura do tempo perdido*

Tendo feito considerações acerca da relação entre a imagem e o tempo, abordaremos então a aura e a reprodutibilidade técnica da obra de arte, sobretudo a fotografia, que se relaciona diretamente com o problema da imagem. A aura da obra de arte única, irreprodutível tecnicamente, presentifica uma realidade longínqua, inatingível, que exige de quem a admira atitude de culto. À medida que o espectador mira imagem na tentativa de compreendê-la, ele dela se aproxima; porém essa aproximação é insuficiente, pois a obra lhe suscita novas interpretações a cada mirada de modo a tornar-se cada vez mais distante do humano — isto é, a aura pode ser compreendida como uma imagem cujo conteúdo está, ao mesmo tempo, tão perto e tão longe.

Com efeito, a época da reprodução técnica vai de encontro à aura. Na medida em que as obras são reprodutíveis tecnicamente, como mercadorias, perdem a originalidade — cara à teoria estética moderna, sobretudo romântica. Entretanto, ao contrário do que parece, o declínio da aura corresponde ao momento presente em que a arte se reatualiza a partir de um conceito outro. O belo oriundo dos tempos imemoriais que Benjamin comenta acerca das obras proustianas nunca está morto ou liquidado. Da mesma forma, o passado completo carregado

por Safo não deixa de ser dito no presente. Dito de outro modo, não obstante a reprodutibilidade técnica e a velocidade do vivido no capitalismo, a aura não deixa de existir completamente. Mais ainda, sua presença faz-se necessária. Pois,

E se o silêncio aparece como uma qualidade fundamentalmente aurática — como Benjamin afirma a respeito de Baudelaire —, podemos dizer que o homem moderno, até mesmo o pós-moderno, o da ‘reprodutibilidade técnica’, vê-se obrigado, em meio ao labirinto barulhento das mediações, das informações, das reproduções, a ficar, às vezes, em silêncio e a sofrer a inquietante estranheza do que lhe é devolvido como aura, como aparição da alteridade. (DIDI-HUBERMAN, 2021, p. 269).

A aura é pensada como sopro, semelhante ao sopro divino do Gênesis, o ar que nos atravessa e que nos faz respirar. “As imagens auráticas são, com efeito, objetos feitos para que acreditemos que eles não foram, justamente, feitos pela mão do homem” (DIDI-HUBERMAN, 2021, p. 290). Assim como a mercadoria é objeto de fetiche, a obra aurática também o é. Pois a contemplação volta sempre, minuciosamente, às mesmas coisas num fôlego infatigável.

Fixar imagens na câmera obscura suscita questões filosóficas, a saber, se a fotografia é arte ou não; qual a relação entre técnica e arte; o que é arte? Há quem diga que a fotografia é um sacrilégio, violação do sagrado, na medida em que o homem foi feito à semelhança de Deus. Logo, a imagem de Deus não pode ser fixada por nenhuma máquina humana. Para Benjamin, essa posição é fetichista, porquanto antitécnica — esmiuça o autor no ensaio *Pequena história da fotografia* (2022h), escrito em 1931, no qual dispõe de concepção não essencialista e vanguardista da técnica.

Na fotografia, “percebemos que também aqui os extremos se tocam: a técnica mais exata pode dar às suas criações um valor mágico que um quadro nunca mais terá para nós” (BENJAMIN, 2022h, p. 100). Nessa passagem, notamos que o autor aproxima a mais avançada técnica da época (1931) à magia como representação perfeição da natureza. Isso fica ainda mais claro na passagem a seguir: “a diferença entre a magia e a técnica é uma variável totalmente histórica” (BENJAMIN, 2022h, p. 101). Quem mira a foto sente a necessidade irresistível de procurar a centelha do acaso, do aqui e agora em que a imagem foi revelada, do “foi assim” dos minutos únicos, “há muito extintos, e com tanta eloquência que, olhando para trás, podemos descobri-lo” (BENJAMIN, 2022h, p. 100).

Destarte, a fotografia não possui direção unívoca, pois ela tanto pode se prender ao paradigma da imitação-cópia, ao se contentar em ser uma fiel réplica, como pode produzir uma imagem inédita. Desde o surgimento no século XIX, o retrato permanece atado à forma tradicional de arte, porque limitado à função de reproduzir a natureza. Ao invés do objetivo

mimético, Benjamin aposta que o papel da fotografia consiste em produzir uma ‘imagem conceitual’ que ultrapasse a mera objetividade. Assim, ela amplia os limites do real.

A câmara é um aparelho que gera rapidamente uma imagem do mundo visível, com um aspecto tão vivo e tão verídico quanto a magia. A fotografia revela os aspectos ocultos que se refugiam nos devaneios. “Só a fotografia revela esse inconsciente óptico, como só a psicanálise revela o inconsciente pulsional” (BENJAMIN, 2022h, p. 101). A “nitidez insólita dos primeiros daguerreótipos” (BENJAMIN, 2022h, p. 102) convida o observador a repousar o olhar em silêncio. Nesse sentido, a fotografia apresenta-se com aspecto aurático, ao mesmo tempo que é criada a partir de um suporte técnico altamente desenvolvido. Ainda que o aparelho gere várias fotos, nenhuma foto é igual à outra, sobretudo na época de Benjamin, em que não havia *smartphones*. O alto nível do trabalho fotográfico se deve mais à formação artesanal do profissional do que à formação artística (BENJAMIN, 2022h, p. 104).

Interessante notar a bela passagem do ensaio em questão a respeito de uma fotografia 3x4 de Franz Kafka quando criança, aos seis anos. O filósofo ressalta o contraste entre a expressão da melancolia e da interioridade subjetiva desta imagem com a sisudez das primeiras imagens dos homens em geral, produzidas pela fotografia, no início do século XIX. Vejamos:

O menino teria certamente desaparecido nesse quadro se seus olhos incomensuravelmente tristes não dominassem essa paisagem feita sob medida para eles. Em sua tristeza sem fim, esse retrato contrasta com as primeiras fotografias, em que os homens ainda não lançavam no mundo, como aqui o jovem Kafka, um olhar desolado e perdido. (BENJAMIN, 2022h, p. 105)

Além da análise individual do retrato kafkiano, num plano mais coletivo, a fotografia capta as massas em sua serenidade. O decisivo continua sendo a relação entre o fotógrafo e sua técnica, diz Benjamin, sendo o fotógrafo um caçador cujo objetivo consiste em capturar a vivência como uma presa para a câmara. O instrumento, seja a máquina, o tripé, a tinta ou o pincel, está à disposição tanto do pintor como do fotógrafo.

“Elas [as imagens] sugam a aura da realidade como uma bomba suga a água do navio que afunda. O que é, de fato, a aura? É uma trama singular de espaço e tempo: a aparição única de uma distância, por mais próxima que esteja” (BENJAMIN, 2022h, p. 108). Porém, o homem contemporâneo deseja tanto fazer as coisas se aproximarem dele que visa a superar o caráter único de cada evento por meio da reprodução técnica. “Começar a libertar o objeto de sua aura, o mérito mais incontestável da moderna escola fotográfica” (BENJAMIN, 2022h, p. 107). *Começar*. Isto significa, todavia, que a fotografia não se liberta inteiramente da aura. Eis a relação ambígua entre técnica e arte, conforme aponta Benjamin.

Cabe ressaltar que a imagem (*Bild*) se configura pela atividade incessante de construção e desconstrução do visível (PALHARES, 2019, p. 259). Esta é a imagem-produção, a imagem que produz, por oposição à cópia (*Abbild*): representação fiel da natureza ou imagem-reprodução. A esse respeito, temos que:

Na cópia, o homem conserva uma distância apropriada a fim de produzir uma imagem a partir de um ponto de vista único e totalizante. Com isso, a relação com a natureza permanece no âmbito da magia, daquilo que é inalcançável, apesar de sua representação. Na imagem, o homem penetra na natureza e dela se aproxima por meio do recorte de suas partes, que reunidas irão apresentar uma imagem que assume não uma perspectiva total e unitária, mas aberta e inacabada: um jogar junto entre o sujeito e seu objeto que pressupõe o começar sempre de novo. Será essa imagem “construída” e “montada” a partir de fragmentos (que só é possível por causa da experiência desencantada que os homens têm da natureza na modernidade, ou seja, uma nova percepção), muito mais valiosa para a organização social do novo homem do que a ilusão da imagem totalizante. (PALHARES, 2019, p. 262)

Contudo, a cópia (*Abbild*) pode se transformar em imagem (*Bild*) a partir de um desenvolvimento técnico, já que a técnica não possui valor progressista em si. Ao contrário, seu significado não pode ser separado do uso, porquanto traz potencialidades a serem exploradas, as quais transformam o conceito de arte.

De uma noção desgastada (e sem função social) da arte como mera imitação do real (no sentido da representação como cópia fiel do mundo), passa-se ao conceito de “construção”, “montagem” ou “jogo”: palavras que por si só sugerem uma atividade de intervenção no real. (PALHARES, 2019, p. 261).

Em vista disso, o declínio de um conceito de arte mostra que ele nunca foi o único. Como afirma o autor,

A cópia, oferecida pelos jornais, distingue-se da imagem. A cada dia torna-se mais irresistível a necessidade de possuir o objeto tão de perto quanto possível, na imagem, ou melhor, na cópia. Nesta, a unicidade e a durabilidade associam-se tão intimamente com a transitoriedade e a reprodutibilidade daquela. (BENJAMIN, 2022h, p. 108).

Nesse sentido, desintegrar a aura significa retirar o objeto de seu invólucro, de sua inacessibilidade — desfeticizá-lo, portanto. A esse respeito comenta Benjamin:

Quanto mais se propaga a crise da atual ordem social, quanto mais rigidamente os momentos individuais dessa ordem se contrapõem entre si, numa oposição morta, tanto mais a ‘criatividade’ – no fundo, por sua própria essência, mera variante, cujo pai é a contradição e cuja mãe é a imitação – se afirma como fetiche, cujos traços só devem a vida à alternância das vivências. (BENJAMIN, 2022h, p. 113)

Quanto mais a fotografia se prestar à experimentação e ao aprendizado, tanto mais artística ela será. Benjamin não temia a morte da arte nem pensava que a fotografia a significava. Ele apostava na autenticidade da fotografia, cujo efeito de choque paralisa o mecanismo do espectador. “Já se disse que ‘o analfabeto do futuro não será quem não sabe escrever, e sim quem não sabe fotografar’. Mas um fotógrafo que não sabe ler suas próprias imagens não é um analfabeto?” (BENJAMIN, 2022h, p. 115), afirma ele, profeticamente, ao fim do ensaio.

Outrossim, numa carta a Adorno datada de 4 de junho de 1936 (OTTE, 2022, p. 125), Benjamin estabelece um paralelismo entre a queda da aura e o declínio da narração, com a intensificação da escrita a partir do surgimento da prensa na modernidade. A ‘letra morta’ da escrita corrobora o afastamento entre as pessoas, pois produção e recepção não ocorrem no mesmo instante. “A presença dos vestígios do corpo na narrativa apontava, portanto, para algo ausente que permanecia como aura em volta dela — uma aura de mistério” (OTTE, 2022, p. 125). Vestígios são presença de ausência. Ou seja, a ausência está presente.

O mistério inerente à narrativa contribui para o fascínio do ouvinte e para a facilidade com que algo estranho se insere num ambiente familiar. Vestígios, marcas, traços, rastros — todos eles são traduções de um termo em alemão, *Spur*. Vejamos a definição de Benjamin nas Passagens, no livro M, sobre o *flâneur*:

Rastro e aura. O rastro é a aparição de uma proximidade, por mais longínquo esteja aquilo que o deixou. A aura é a aparição de algo longínquo, por mais próximo esteja aquilo que a evoca. No rastro, apoderamo-nos da coisa; na aura, ela se apodera de nós. (BENJAMIN, 2020, M 16a, 4, p. 747)

O produto artesanal possui qualidades semelhantes à obra de arte aurática, como a singularidade, a identidade e a originalidade. Ora, se o oleiro molda a argila com as próprias mãos, imprimindo-lhe suas marcas, então o narrador também imprime sua subjetividade por meio das palavras que elege para compor a estória.

Além da dimensão oral da narrativa, Georg Otte (2022) destaca dois conceitos — impressão e expressão — que não apenas produzem um conhecimento artístico com atribuição de significado, mas também recorrem à sensibilidade corpórea. Partindo da ideia de que o pensamento é um jogo de forças no qual tempo e espaço se pressionam mutuamente, há uma valorização do trânsito e das fugas das rotas pré-estabelecidas. Por isso, Benjamin elege Baudelaire como objeto de estudo, porquanto o poeta deixa ver a precariedade da ordem social moderna.

O *flâneur* constitui imagem demasiado frequente nos escritos benjaminianos sobre Baudelaire, cuja poesia surpreendia tanto pelo caráter cotidiano das imagens quanto pelos oxímoros. ‘Flanar’ significa movimentar-se sem rumo, isto é, não se fixar em qualquer contexto. Ante a realidade, o indivíduo pode ir ao encontro dela, como faz o *flâneur*, ou ir de encontro a ela, como faz o burguês. Diferentemente do transeunte incauto, “como a fauna extinta, o próprio burguês transformou-se num fóssil que, embora vivo, não se ajusta à vida movimentada de uma cidade que não para” (OTTE, 2022, p. 49).

O ser humano criou a modernidade, mas há muito não a controla, porque não está fisiológica e psiquicamente preparado para acompanhar a crescente aceleração dos processos de produção e de um contexto urbano cada vez mais agitado. Destarte, a experiência do choque da modernidade resulta da montagem fragmentada dos resíduos históricos.

Tanto os choques quanto o contato involuntário nos bondes da época obrigam o indivíduo a se anestesiá-lo, fazendo que ele se mova à maneira de um sonâmbulo para quem os choques não são mais anúncio de qualquer perigo, mas sim parte de um mundo onírico ao qual as pessoas se adaptam, isto é, têm de se adaptar para evitar o excesso de estímulos e suas decorrentes patologias. (OTTE, 2022, p. 91)

Como substrato desse pensamento, tem-se que base original da estética não é a arte, mas a realidade corporal, material e a natureza. Terry Eagleton (1993) escreve que a estética nasce enquanto um discurso do corpo, pois o corpo é a mediação entre o interno e o externo e encontra o mundo pré-linguisticamente. Os sentidos mantêm um traço incivilizado e incivilizável e são um cerne da resistência à domesticação cultural, na medida em que servem à autopreservação do corpo e à manutenção da vida por meio do aquecimento, nutrição, segurança, sociabilidade.

A destruição é o gozo estético da mais alta ordem. No ensaio *Estética e anestesia*, em que Susan Buck-Morss (1992) analisa a estética do choque benjaminiana, contida sobretudo em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (2022c), diz:

Benjamin está dizendo que a alienação sensorial se encontra na base da estetização da política, estetização essa que o fascismo não cria, mas gerencia. Assumimos que ambas a alienação e a política estetizada como condições sensuais/sensoriais? para que o fascismo da modernidade sobreviva – e, portanto, a diversão extraída ao ver nossa própria destruição. (BUCK-MORSS, 1992, p. 3).

Como resposta, o comunismo deve politizar a arte — uma tarefa tremenda — com vistas a desfazer a alienação do aparato sensorial corpóreo, restaurar o instinto do corpo humano em proveito da autopreservação da humanidade, e para tanto, não evitar as tecnologias, mas utilizar-se delas. Se politizássemos a arte ao modo radical que Benjamin está propondo, a nova

proposição deixaria de se chamar arte. O conceito de estética proposto por Benjamin nesse ensaio é a resposta política e o antídoto para o fascismo, o que transforma toda a ordem conceitual da modernidade — é a tese de Susan Buck-Morss.

O entendimento de Walter Benjamin da experiência moderna é centrado no choque, que o cinema proporciona com maestria. Apoiar-se na ideia freudiana de que a consciência é um escudo que protege o organismo contra estímulos ou excessiva energia advindos externamente, através da prevenção da retenção destes, imprimidos/gravados como memória. No ambiente urbano, sobretudo, o choque é a essência da experiência moderna, que ocupa lugar central na poesia de Charles Baudelaire. Lendo Marx e reinterpretando-o, Benjamin chega à conclusão de que as fábricas, para além da exploração econômica, realizam também a exploração cognitiva, na medida em que prejudicam os sentidos e paralisam a imaginação do trabalhador. Desse modo, a memória é substituída pela resposta condicionada repetitiva.

Nesse contexto caótico da modernidade, o poeta francês Baudelaire não tinha qualquer tipo de *Heim*, de lar a que pudesse pertencer. Ele fez da condição de fugitivo sua forma de existência. Encontra-se numa posição diametralmente oposta a Leskov, paradigma do narrador pré-moderno que está “em casa” nas mais amplas dimensões espaço-temporais possíveis. Baudelaire não está em casa em lugar algum; Leskov está em casa em todos os lugares. Na pré-modernidade, o mundo inteiro era a casa das pessoas, porque com todas as histórias narradas elas se identificavam, não obstante sua origem espacial longínqua.

Sendo assim, o *flâneur* incorpora a perda metafísica de um lar. Ele se diferencia do burguês precisamente pela sua recusa de fixar-se na cidade, até mesmo em uma residência.

Quando a vaguear por Paris, [o *flâneur*] não deixa de demonstrar certa coragem por se expor aos choques da vida urbana. Suportar esses choques e permitir-se arrastar pelo movimento da grande cidade é sinal de uma postura passiva. Contudo, uma vez que o número de estímulos novos e potencialmente angustiantes — outra tradução possível para *unheimlich* — supera a ‘capacidade de inserção’ humanamente possível, esse *flâneur* reafirma-se como uma figura destemida que sente necessidade da agitação urbana das ruas e das passagens parisienses. (OTTE, 2022, p. 46)

O desabrigo transcendental do homem fora abordado por Lukács como a especificidade da forma romance. É a falta de casa aquilo de que trata o gênero literário da modernidade por excelência. O romance é o gênero literário que mais reflete a alienação de um suposto estado natural, por evidenciar o descompasso entre o indivíduo e o mundo ao redor. O não familiar é, com frequência, fonte de inquietação. Por essa razão,

Não é por acaso que *unheimlich* é parente de *Heimat* e que os problemas de tradução são semelhantes, pois é justamente o sentimento de pertencimento que entra em crise na modernidade e se torna evidente mesmo para pensadores tão distantes entre si quanto Lukács e Freud. (OTTE, 2022, p. 37)

Diferentemente do engenheiro, guiado pela funcionalidade teleológica de sua criação, o artesão trabalha com base nas tentativas e erros das próprias mãos — o termo “artesanato” em alemão é *Handwerk* e faz menção propriamente à mão.

O mundo do narrador é frequentemente comparado ao do artesanato. A narrativa não sobrevive graças a uma identidade inalterável ou a um esforço de conservação, mas sim à sua oralidade, que permite a transformação da história, ou melhor, estória a cada relato. Pois ninguém, seja a mesma pessoa ou sejam pessoas diferentes, conta a mesma história exatamente do mesmo jeito. A singularidade da narrativa originada por cada boca confere-lhe a singularidade.

O romance corresponde à decadência da narrativa, pois nele o indivíduo não sabe falar exemplarmente, não sabe dar conselhos nem tem a quem dá-los. No romance, o indivíduo está sozinho em seu desamparo. Essas diferenças são frutos de uma época em que “tudo o que era sólido se desmancha no ar”, como diziam Marx e Engels no *Manifesto comunista* (2015).

Tanto o artesão quanto o narrador se entregam ao seu trabalho e estão ao serviço dos seus produtos. Entre a experiência e a narrativa há o próprio narrador e sua memória enquanto ‘receptáculo’ do contar da história. A narrativa é acolhida na memória para difundi-la na comunidade. Ademais, se a morte é simplesmente o fim da vida do protagonista solitário do romance, no caso da narrativa, ela não é apenas a passagem ‘para outra vida’ dentro dos padrões religiosos do mundo pré-moderno, senão o momento decisivo para a transmissão daquilo que é inesquecível (OTTE, 2022, p. 123).

Porém, temos uma discordância com Otte, para quem “Benjamin parte de uma perspectiva materialista e histórica, mas está longe de um ‘materialismo histórico’ na acepção marxista do termo, uma vez que seu interesse está voltado para a materialidade concreta das coisas e raramente para as condições socioeconômicas” (OTTE, 2022, p. 52). De fato, o autor dirige sua atenção aos detalhes materiais dos objetos com que lida, sobretudo em se tratando da arte. Todavia, não nos parece consciencioso afirmar que Benjamin não adota a perspectiva marxista em suas análises, porque Karl Marx constitui uma das principais referências, inclusive citada nominalmente em todos os textos até as *Teses sobre o conceito de História* (2005), escritas no ano de sua morte, em 1940. Benjamin é marxista, ainda que marxista heterodoxo.

Com efeito, o materialismo benjaminiano é estético tanto no sentido da percepção sensorial quanto no sentido artístico, da montagem do texto. O artista é um materialista, no sentido de que ele trabalha a matéria, proporcionando-lhe um arranjo diferenciado. Nesse ponto concordamos com Otte.

Desse modo, a partir de reflexões sobre aspectos distintos e cruciais para Benjamin sobre a obra de arte, como uma relação mais nuançada do que se poderia pensar no que tange à transição entre o declínio da aura e a reprodutibilidade técnica, como a transição entre a narrativa oral e a consolidação do gênero romance na literatura, passaremos agora a introduzir a questão do feminino na obra de Walter Benjamin, questão essa relacionada ao modo de pensar alegórico.

1.4) Poesia, alegoria e feminino

*Pois onde os espectros sua sede têm,
Acolhe-se o filósofo também
Goethe, Fausto vol. II*

Sabe-se que Walter Benjamin é um autor lido em diversos campos das humanidades, como filosofia, letras, comunicação, cujos estudos ressaltam o caráter poético de seu pensamento. “Pensar poeticamente ou pela via da metáfora é da ordem do inacabado, não progride nem termina” (OTTE, 2022, p. 16).

Entretanto, a interpretação de Otte parece-nos dissonante daquela de Sigrid Weigel (2005). A autora assinala que o pensar em imagens de Benjamin não é metafórico, porquanto não há substituição de um signo por outro. Desse modo, a imagem é a própria coisa e não um substituto para a coisa, na medida em que a memória e a ação se articulam nas imagens. Dizer que se trata de uma metáfora pressuporia operar via substituição, pois metáfora é a substituição de uma palavra por outra de campo semântico diverso, com vistas a inaugurar um significado dantes inexistente. Nesse sentido, nós concordamos com Weigel.

Ela sustenta o posicionamento de que a recepção do trabalho de Benjamin tem ignorado um aspecto crucial de seu pensamento: o uso das imagens. Seu pensar em imagens (*Bilddenken*) e a relação com o corpo são centrais. E, mais especificamente, com o corpo das mulheres, afirma Sigrid Weigel (2005), na medida em que “o feminino tem sido um material figurativo privilegiado para a representação de tantos de seus conceitos imaginativos, ideias e valores” (WEIGEL, 2005, p. 58).

A singularidade exibida na imagem é inconciliável com a ciência, pois o conceito se forma a partir da abstração das especificidades de cada qual. De modo oposto à definição do conceito, a imagem, pela sua singularidade, estrutura-se a partir do “inacabamento essencial” (GAGNEBIN, 1980) ao modo da arte.

Em *O drama trágico alemão* (2020), Benjamin afirma que as ideias estão para constelações assim como as coisas estão para as estrelas. Isto é, uma ideia se forma a partir da ligação entre os extremos, a distância entre as estrelas. Assim como, para Marx (2013), o ideal é produzido a partir do material¹, para Benjamin, o conceito é produzido a partir das extremidades. Otte afirma:

O ensaio, para fazer jus à ideia, é um laboratório em que a palavra tem que ser ‘testada’ em diversas situações não para acumular significados, mas para que o seu significado se produza a partir de suas experimentações variadas. Daí a formação de um outro tipo de conceito, a saber: um conceito que surge da constelação de situações concretas e que não é representado por um termo abstrato, mas apresentado por uma formação imagética, seja ela a ‘imagem de estrelas’ (*Sternbild*) ou o mosaico. (OTTE, 2022, p. 72)

Com efeito, o ensaio é uma forma de reflexão que se aproxima dos caracteres singular e poético, constantes na arte. Por isso, seria uma forma estética intermediária entre a filosofia e a poesia. Ainda a respeito desta, tem-se que “a arte é, por assim dizer, a forma mais radical do materialismo, pois é o trabalho com o material e o seu remanejo que traz não apenas novas maneiras de ver o mundo, mas, via interpretação, também novos conhecimentos sobre ele” (OTTE, 2022, p. 76). As artes intermedeiam o sensível, da ordem do singular, e o conceito, da ordem do abstrato.

Em vista disso, prova cabal da importância das imagens, as *Passagens* são constituídas pelo método da montagem literária. Nelas, o autor raramente apresenta um conceito, porém frequentemente apresenta uma imagem. Assim, podemos afirmar que, em seu pensamento, reside a inerência entre imagem e conceito: “O conceito é apresentado por uma formação imagética” (OTTE, 2022, p. 14). Nas *Passagens* (2019), Benjamin diz não ter nada a dizer, somente a mostrar — e o que mostra é a imagem, que desafia o saber. Se o dizer é da ordem da linearidade, o mostrar é da singularidade e da complexidade.

¹ No posfácio à 2ª edição d’*O capital*, Marx (2013) diz: “O meu método dialético é, pela base, não apenas diverso do de Hegel, mas o seu direto oposto. Para Hegel, o processo do pensamento – que ele transforma mesmo num sujeito autônomo sob o nome de Ideia – é o demiurgo do real, que forma apenas o seu fenômeno exterior. Para mim, inversamente, o ideal (*das Ideelle*) não é senão o material transposto e traduzido na cabeça do homem.”

Ao contrário do que parece ao leitor incauto, para Benjamin, o fluir, sempre igual e interminável, conforme os fragmentos de Heráclito, faz parte de uma continuidade equivalente à imobilidade. Paradoxal ou dialeticamente, o movimento contínuo pode até reforçar a falta de mudança, como é o caso do capitalismo, que, com suas ilusões de “novidade”, acaba por reforçar a ordem do sempre-igual, do mais-do-mesmo da mercadoria. A essa repetição Benjamin denomina “catástrofe”.

Ora, se, em Heráclito, a dialética resulta do conflito entre opostos, em Benjamin, a dialética na imobilidade (*Dialektik im Stillstand*) se produz a partir da interrupção do movimento, isto é, da sua imobilização. Pois “os pensamentos, quando entregues ao próprio fluxo, não ultrapassam certos limites sem uma interrupção inesperada que obriga o indivíduo a ‘parar para pensar’” (OTTE, 2022, p. 22). O hiato destrói a sequência linear, mas, ao mesmo tempo, constrói a imagem na qual os farrapos permitem melhor compreensão do agora que se deixa ver concomitantemente ao outrora.

O modo de pensar e a forma de escrever benjaminianos não podem ser separados, na medida em que eles dão azo à imagem, terceiro termo a partir da síntese entre forma e conteúdo. Por isso, compreender as imagens e as alegorias requer traduzi-las. A referência às figurações, nas quais a realidade é formada e as imagens da história são colocadas de cabeça para baixo, concentra a legibilidade da dialética estruturante das coisas. Às vezes, elas desaparecem por longos períodos para depois reaparecer, ora distorcidas², ora em constelações distintas. A legibilidade (*Lesbarkeit*) das imagens produz uma cognoscibilidade (*Erkennbarkeit*) distinta.

Antes de adentrarmos a expressão alegórica, cabe notar que “alegoria” significa “outro discurso”. Dizer de modo alegórico manifesta a expressão de um modo outro que não compreensível para todos, operado através da rejeição do sentido corrente e literal, com vistas a provocar um estranho fascínio. A alegoria exprime o abismo que separa o ser imagético do significado, o que acarreta a perda de um sistema de interpretação universal.

Origem do drama barroco alemão (2020b) institui-se como obra seminal do ponto de vista de uma teoria benjaminiana da imagem. Bretas resume a empreitada contida no texto do seguinte modo:

1. Primeiro tempo: sob a perspectiva do método, crítica ao regime de indexação do particular ao universal que é próprio do conceito, e imprescindível ao sistema. 2. Segundo tempo: sob a perspectiva da história da arte, crítica ao elogio da tragédia como imitação do mito, em detrimento do teor histórico constelado no drama barroco.

² Distorção (*Entstellung*): colocar de outra forma, atrapalhar a forma, rearranjar a forma.

3. Terceiro tempo: sob a perspectiva da estética, crítica à valorização do símbolo, à qual Benjamin responde com a reabilitação da alegoria. (BRETAS, 2009, p. 63)

O barroco, recém-descoberto pelos expressionistas, adota imagens como recurso propedêutico à vida cristã. Ao explanar essa questão, Benjamin defende a alegoria como forma de conhecimento privilegiada. Epigrafeado pela doutrina das cores de Goethe, o autor inicia o texto afirmando que “é característico do texto filosófico confrontar-se, sempre de novo, com a questão da apresentação (*Darstellung*)” (BENJAMIN, 2020b, p. 15). Ele constrói um modo de exposição que apresenta as ideias e salva os fenômenos a um só tempo. Nas palavras do autor: “As ideias são constelações eternas, e se os elementos se podem conceber como pontos em tais constelações, os fenômenos estão nelas simultaneamente dispersos e salvos” (BENJAMIN, 2020b, p. 23). Aí surge a conceituação de constelação, capital na obra benjaminiana.

Na esteira da concepção da filosofia como crítica e comentário, Benjamin defende a imersão nos detalhes materiais de cada ínfimo componente como condição fundamental para o desvelar do “teor de verdade” (*Wahrheitsgehalt*) de todo o conjunto (BRETAS, 2009, p. 64). Ao valorizar o fragmento, procedimento emprestado pelos românticos — razão pela qual romantismo e barroco se aproximam — Schlegel e Novalis, recupera-se a peculiaridade dos fenômenos extremos que criam a constelação. “A alegoria não é a frívola técnica de ilustração por imagens, mas expressão, como a linguagem, e como a escrita” (BENJAMIN, 2020b, p. 184).

Ademais, a alegoria também se relaciona com o tempo intempestivo, defende a autora. “Ao contrário da totalidade plena do símbolo — onde signo e significado coincidem, sempre iguais a si mesmos — a temporalidade constitutiva do alegórico confere às suas imagens a fisionomia da própria história-natureza consumida pelo fluxo do tempo” (BRETAS, 2009, p. 65).

Aragon e o surrealismo já haviam desenvolvido atenção especial pela imagem, devido às perturbações imprevisíveis que ela provoca. Weigel (2005) pensa o espaço de imagem e o espaço de corpo (*Leib- und Bildraum*), descritos no ensaio sobre o surrealismo, como alegóricos. O mérito surrealista consiste na detecção do potencial político impregnado nas coisas ameaçadas de extinção, como roupas velhas, fotografias antigas etc. A despeito do reconhecimento do mérito, o filósofo não se furta a apontar a insuficiência do movimento francês, a qual se deve à práxis política lacunar. A montagem, típica do cinema surrealista,

configura mais tarde, para Benjamin, o procedimento da historiografia marxista, materialista e imagética. A respeito do uso das imagens nas obras mais tardias de Benjamin,

Conforme argumenta o autor [Adorno], o que se adere ao registro da imagem permanece misticamente envolvido, como pura idolatria. Por isso, os objetos só podem ser adequadamente pensados livres do domínio das imagens. Em flagrante contraste com a modalidade de ‘interpretação objetiva’ proposta por Benjamin, o materialismo de Adorno é, como ele diz, *bilderlos*, isto é, necessariamente inseparável da destituição de todo e qualquer valor heurístico conferido ao que é da ordem da apresentação imagética – via de regra, associada à persistência de uma certa ‘positividade não mediada’ categoricamente desqualificada pelas críticas adornianas. (BRETAS, 2009, p. 70)

A releitura do material operada por Benjamin introduz na esfera política a sua matéria-prima – o corpo – enquanto, ao mesmo tempo, enfatiza a maneira pela qual ele é constituído e estruturado enquanto imagem (WEIGEL, 2005, p. 3). O espaço de imagens não é uma metáfora nem uma substituição das palavras, mas sim a imagem tomando o lugar do conceito. A partir do acolhimento do conceito na imagem, criam-se formas outras de conhecimento., Benjamin declara que as imagens podem fazer perceber coisas tão extraordinárias que se torna impossível cessar de admirá-las.

Portanto, a imagem é dinâmica e evidencia a potência do pensamento, presente em inúmeros escritos de Benjamin. “A alegoria revela-se para o filósofo como uma escrita imagética com um enorme poder de significação” (PIRES, 2014, p. 817). A memória se articula na imagem, as ideias são estruturadas como imagens. O espaço da imagem junta-se ao espaço do corpo. Ademais, “na construção alegórica as coisas olham para nós sob a forma de fragmentos” (BENJAMIN, 2020b, p. 198), de modo que a fragmentariedade se coaduna com os atributos imagéticos.

Há, por exemplo, a personificação alegórica da cidade como mulher e a representação da cidade como corpo sexualizado, nomeadamente o corpo da prostituta nas *Passagens*. Uma vez que “outro” pode significar, na contemporaneidade, o inconsciente e o feminino, Weigel (2005) se questiona se a noção de alegoria como “outro discurso” pode ser conectada às relações de gênero. A resposta da autora é que sim. “Imagens e corpos de mulheres se tornaram o material privilegiado das personificações alegóricas” (WEIGEL, 2005, p. 93).

Sem dúvidas, para Benjamin, a imagem serve como forma concreta de conhecimento, conforme explica Willi Bolle:

a fisionomia benjaminiana é uma espécie de especulação de imagens (...) seu pensamento, que se articula não tanto por meio de conceitos e sim de imagens. A “imagem” é a categoria central da teoria benjaminiana da cultura: “alegoria”,

“imagem arcaica”, “imagem de desejo”, “fantasmagoria”, “imagem onírica”, “imagem de pensamento”, “imagem dialética” (...) A imagem possibilita o acesso a um saber arcaico e a formas primitivas de conhecimento, às quais a literatura sempre esteve ligada, em virtude de sua qualidade mágica e mítica. Por meio de imagens – no limiar entre a consciência e o inconsciente – é possível ler a mentalidade de uma época (BOLLE, 2000, p. 43).

Benjamin visa, pois, a enxergar a utopia que se presentifica por meio dos vestígios em mil configurações de vida. A alegoria ultrapassa a condição de artefato estético para se tornar procedimento de reflexão crítica, uma vez que “as alegorias são no reino dos pensamentos o que são as ruínas no reino das coisas” (BENJAMIN, 2020b, p. 200). Podemos asseverar, pois, que a escrita benjaminiana se organiza como dialética da alegoria, à qual servem o feminino, a mulher e suas imagens, com seus deslizamentos invisíveis e com sua espectralidade.

2.0) AS IMAGENS FEMININAS: MULHERES, SILÊNCIO E MUDEZ

2.1) Introdução ao problema da imagem feminina

Quero experimentar um feminino terrível. O grito da revolta pisoteada, da angústia armada em guerra e da reivindicação.
Antonin Artaud, *O teatro de Sêraphin*

Muito já se disse acerca da temporalidade intempestiva na obra de Benjamin, porém não se deu a devida atenção à relação entre ela e as imagens femininas. Perceber a atualidade do tempo e citar trechos de obras ao modo benjaminiano constroem formas de trabalhar politicamente com as imagens fora de seu contínuo histórico (WEIGEL, 2005, p. 12). Nesse sentido, será que, ao trabalhar o tempo, a linguagem, a experiência e a história, Benjamin não criou uma teoria implícita do feminino? Ou, pelo menos, forneceu caminhos para a implementação desse estudo?

Onde há os conceitos mais importantes, há também o feminino. “O feminino tem sido um material figurativo privilegiado para a representação de tantos de seus conceitos imaginativos, ideias e valores” (WEIGEL, 2005, p. 58). De modo que os pivôs do pensamento de Benjamin são modulados por sua atenção ao gênero, sexo e Eros sob a forma do amor esotérico, impotência masculina, moda feminina, lesbianismo utópico e androginia. Por conseguinte, Benjamin oferece possibilidades de pensar o feminino filosoficamente, a partir de suas imagens. Porém, o feminino não é a mulher, embora coincida com ela muitas vezes.

Consoante o que dissemos, Benjamin possui um modo específico de operar com mitos e imagens, inclusive do inconsciente. Há diversas alegorias no exame do drama trágico alemão, de Paris do século XIX, de Berlim de sua infância. Em todos esses lugares físicos e nos textos, o filósofo concentra a atenção ao feminino. Coteja os símbolos do desejo e as materializações da memória coletiva. A teoria da histeria, elaborada por Freud (1996), diz que, na base de um sintoma físico, há um símbolo mnêmico. Trata-se de um sistema de significados com uma sintaxe específica. De forma semelhante, Benjamin constrói as próprias imagens.

Ainda que Benjamin não tivesse construído uma teoria da feminilidade (WEIGEL, 2005, p. 64), sua filosofia da história fornece as premissas para a reconstrução do percurso do sujeito feminino na modernidade. Por essa razão, pensamos que não apenas a filosofia da história benjaminiana contribui para se pensar o feminino, mas também a filosofia da linguagem e suas elaborações sobre a experiência e a vivência, na medida em que o modo de falar feminino

não violenta as palavras. Assim, tal modo permite reconstruir a vivência com vistas a restituí-la em sua inteireza, aproximando-a da experiência. Afinal,

sob a perspectiva benjaminiana, na linguagem poética a verdade é devir (ou desvio); sua forma alegórica e fragmentária de expressão não constitui uma manifestação de irracionalismo, mas uma forma de falar do mundo. Daí o interesse por Baudelaire e *As flores do mal*, tomados como referência na crítica da modernidade, pois a experiência do poeta diante de um mundo capitalista, reificado, assume uma dimensão ética oposta à do esteticismo a-histórico. (PIRES, 2014, p. 821)

Tomamos como pressuposto para a empreitada da pesquisa o fato de que os textos benjaminianos, ao longo de toda a sua filosofia, estão saturados de imagens eróticas de mulheres, como a lésbica e a prostituta e figuras outras que não são homem nem mulher, como o andrógino e o hermafrodita. Ele não apresenta a mulher como figura unitária, apresenta-a em várias facetas, as quais investigaremos. Todas essas imagens apresentam uma ruptura com a sexualidade burguesa, que violentamente separa os corpos em homens e mulheres e, posteriormente, designa a função dos homens como criadora da arte e do pensamento e a das mulheres como procriadora dos seres humanos, relegando-as à subalternidade.

Esta dissertação parte da ideia de que as imagens de corpo, femininas e eróticas – características que se dão concomitantemente nos textos de Benjamin –, porque estão no âmbito da multiplicidade, são generificadas. Não há nenhuma imagem que escape da sexualidade; assim como não é à toa que sempre que Benjamin fala de corpo, ele usa imagens subversivas, femininas e eróticas. Elas são um dispositivo central e não marginal de sua filosofia, apesar de que grande parte da recepção benjaminiana as desconsidera. Elas aparecem no nível das imagens na tessitura do texto, de modo fugidio, de sorte que o autor não oferece uma extensa elaboração sobre elas. Por conseguinte, elas carecem de mais atenção.

Atentamos para a utilização da palavra “momento”, compreendida aqui como sua lide teórica com questões como crítica, surrealismo, idealismo, teologia e materialismo, as quais aparecem tanto inicialmente quanto tardiamente em seus textos, seguindo uma variação não necessariamente cronológica — muitas vezes não o é (GATTI, 2014). Já Rolf Tiedemann, editor do projeto *Passagens* (2009) de Benjamin, classificou sua produção em três fases: inicial (1928 – junho de 1935), média (junho de 1935 – dezembro de 1937) e tardia (dezembro de 1937 – maio de 1940), que dependem de onde e com quem ele estava dialogando em sua vida. Para a realização da presente pesquisa, a utilização dos momentos do pensamento benjaminiano é mais profícua, na medida em que com ela podemos analisar melhor a relação de cada imagem feminino-erótica com cada eixo temático de seu pensamento.

Após delimitarmos como trabalharemos com os momentos do pensamento benjaminiano, prosseguimos no estudo aprofundado da temática de gênero em Benjamin. Decerto, a sexualidade em Benjamin é onipresente, mas sua relação com o gênero ainda permanece opaca e difícil. Filósofas como Susan Buck-Morss (1992), Eva Geulen (1996), Diane Chisholm (2009), Janet Wolff (2000), Beasley-Murray (2013), Kátia Muricy (2020) e Isabela Pinho (2020) ofereceram os contornos iniciais para pensar essa questão, dos quais me servirei. Portanto, pesquisamos a partir de Benjamin, com e para além dele, pois investigamos também se e como ele pode contribuir para os debates feministas atuais, ao perseguir o problema de gênero em sua filosofia a partir de suas imagens.

Isso é possível a partir de sua atenção múltipla a determinados objetos, a qual se dá pela observação, de um lado, daquilo que há de materialmente mais ínfimo e, de outro lado, daquilo que transcende ao tempo histórico contingente em que o objeto se dá. Desse modo, um corpo nunca é tomado por esse filósofo como algo unilateral, mas sempre observado em suas ambivalências e contradições.

De modo geral, o pensamento benjaminiano oferece possibilidades para se pensar o feminino, na medida em que une o processo de escrita, o materialismo e a sexualidade. “Benjamin é um escritor excessivamente erótico em todas as frentes” (GEULEN, 1996, p. 162, tradução minha)³, porém carece do criticismo feminista. Este é entendido como uma ‘política de interrogação’ – que desafia ideologias e discursos que posicionam atributos tais quais sensibilidade, suavidade e intuição como inerentes, inferiores e servis – com o objetivo de demolir a noção conservadora de ‘essencial do feminino’ e a armadilha binarista do sistema sexo/gênero, conforme propõe Wolff (2000). Com isso, interrogamos em que medida as imagens do feminino mobilizadas por Benjamin são e não são diversas, disruptivas e críticas. Logo, nossa tarefa implica “empreender a análise crítica dos discursos da modernidade para confrontá-la diretamente com as construções da masculinidade” (WOLFF, 2000, p. 38).

Em primeiro lugar, nas primeiras elaborações de Benjamin sobre o feminino em seu momento teológico, tal feminino representa a quebra no fluxo do tempo como contínuo, e é nessa quebra que se vive a plenitude do presente (PINHO, 2020). Ele é ventríloquo do passado da linguagem, da grandeza perdida da doutrina das semelhanças (BENJAMIN, 2022a) do momento adâmico pré-queda do Éden, no qual as palavras possuíam o caráter mágico de criar as coisas.

³ No original: “Benjamin is an excessively erotic writer on all fronts”.

A linguagem feminina é medialidade sem fins (*médium*), portadora de um sentido ancestral, incomunicável e misterioso das palavras que a sociedade capitalista perdera, ao passo que o masculino seria responsável pela verbosidade e pela redução instrumental da linguagem à comunicação como fim, que violenta as palavras, e não como *médium*, de acordo com Kátia Muricy (2020) e Isabela Pinho (2020). As mulheres são guardiãs da passagem e do limite. Na linguagem feminina, elas são o que já foi — o esquecido, o reprimido.

Grosso modo, às mulheres Benjamin resguarda o prazer de falar, de tagarelar sem compromisso, pois ao falar apenas por falar, pronuncia-se as verdades mais originais, que, muitas vezes, recaem em mal-entendidos. “Mal-entendidos são o meio de comunicação do incomunicável” (ADORNO, 1986, p. 191). O incomunicável, por sua vez, é o essencial, em se tratando do poético, como está posto em *A tarefa do tradutor* (BENJAMIN, 2017a).

Todavia, o problemático reside no fato de que Benjamin não se questiona por que ele associa a atitude feminina com tal atitude diversa diante da linguagem, relegando-a à armadilha de um passado perdido e silencioso (CIXOUS, 1976). Ao se falar de sentido ancestral ou misterioso, recai-se em uma mistificação que, em geral, já é reservada ao texto feminino por parte do patriarcado. Provavelmente, isto se deve ao silenciamento histórico das mulheres no período da modernidade, ao qual o filósofo não deu suficiente atenção. Por isso é preciso ser crítica com a “reafirmação de um modo específico de estetizar o feminino através da produção de sua hipóstase enquanto uma alteridade exótica que constitui uma das ideologias de gênero dominantes própria da cultura burguesa” (GEULEN, 1996, p. 161, tradução minha)⁴.

Eva Geulen (1996) se questiona:

É possível – e se sim, como – reconhecer e prestar conta às diferenças sem nem as subsumir a um denominador comum, que iria transformar em princípio, apagar, subjugar ou negar a diferença, nem sacrificar nenhuma noção que pertença a um terreno comum, o que desintegraria a relação de políticas feministas em um sempre crescente e potencialmente infinito número de feminismos e suas respectivas identidades políticas? (GEULEN, 1996, p. 161).

Benjamin pode ser útil a essa questão na medida em que ele também procurava alternativas à dialética idealista da subjetividade e objetividade, particular e universal.

Em segundo lugar, nos momentos surrealista e materialista, o corpo constitui a base de sua estética, para a qual a percepção sensorial é fundamental, em contraposição ao paradigma gnosiológico do neokantismo, que é incapaz de envolver a experiência em sua inteireza, para

⁴ No original: “reaffirm a specific mode of aestheticizing femininity via its hypostazisation as exotic otherness that constitutes one of the dominant gender ideologies of bourgeois culture”.

além da apreensão científica. Na estética benjaminiana, portanto, tem-se a compreensão do fato de que na modernidade os seres humanos são submetidos a um excesso de estímulos sensoriais na vivência cotidiana das cidades, os quais chegam até nós sempre em grande intensidade, via anestesia e choque (BUCK-MORSS, 1992).

Para explorar esse ponto, recorremos ao mito da autogênese moderna – a literatura feminista tem mostrado o quão temeroso do poder das mulheres ele tem sido – como um homem castrado, sem corpo e genial, cuja criatividade é onipotente. Em Kant, encontramos uma grande expressão dessa imagem (BUCK-MORSS, 1992), uma vez que: a sensibilidade é a faculdade mais primária — aquela que Benjamin tenta expandir para além da experiência rasa científica —; o sujeito transcendental é um sujeito que possui faculdades do conhecimento, mas não possui corpo; o gênio é o sujeito que possui o dom divino e espiritual da imaginação onipotente.

No entanto, tal imaginação é rejeitada por Benjamin em *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão* (2011), uma vez que não há criatividade absoluta, sem repertório. Além disso, se a criatura autogenética não tem corpo, ela não é passível de controle externo e nem passível de resposta corporal, e conseqüentemente desiste do sexo. É essa figura do homem castrado, que, não tendo o pênis racionalmente controlado, pode fazer uso do falo.

Em terceiro lugar, no ápice de seu materialismo, as imagens dialéticas, conceito essencial desse momento, são nada menos que ambivalências, pois são também espaços de corpos (BENJAMIN, 2022g, p. 35). No ensaio sobre o surrealismo, o momento revolucionário é associado ao orgasmo destrutivo de uma iluminação profana, pensado como o “poder erótico-nihilista do surrealismo de penetrar o espaço público e ‘enervar’ o corpo coletivo politicamente até o ponto da insurgência orgástica” (CHISHOLM, 2009, p. 250, tradução minha)⁵. Os objetos das imagens dialéticas são encruzilhadas; o erotismo aparece nas imagens da prisão e explosão, choque e interrupção. Nelas, “sinais fantasmagóricos cintilam através do tráfico; também ali se inscrevem na ordem do dia inconcebíveis analogias e acontecimentos entrecruzados. É esse espaço que a lírica surrealista descreve” (BENJAMIN, 2022g, p. 27).

Os desvios, atrasos e digressões são coordenadas de seu universo erótico, bem como motivos tais quais reprodução sexual, gravidez, procriação e infância, o que permite concluir que os despertares literário, político e sexual estão inextricavelmente entrelaçados. Para Benjamin, interpretar fenômenos de modo materialista significava relacioná-los a partir de suas lutas sociais, menos do que da totalidade social (ADORNO, 1986). Não à toa, a epígrafe de

⁵ No original: “erotic-nihilistic power of surrealism to penetrate public space and ‘innervate’ the collective body politically to the point of orgasmic insurgency”.

Origem do drama barroco alemão (2020b) é um trecho de Goethe em que este critica a ideia de totalidade:

Dado que nem no conhecimento nem na reflexão nos é possível chegar à totalidade, porque àquela 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 deve ser demonstrada em cada um dos objetos de que se ocupa. (GOETHE *apud* BENJAMIN, 2020b, p. 15)

Cabe notar que o erotismo materialista é uma operação similar à da crítica de arte, mas que lida com os objetos, num primeiro momento, sob a forma marxista do fetiche da mercadoria. Num segundo momento, Benjamin evidencia essa abertura do objeto para além da sua circulação enquanto mercadoria fetichizada (MARX, 2013, p. 147). Portanto, é possível ler as imagens dialéticas tanto sob o signo do inferno quanto sob o signo da utopia (GATTI, 2014, p. 218).

Nesse contexto, as imagens eróticas e femininas são um dispositivo central do desenvolvimento das imagens dialéticas e de sua teoria crítica da modernidade e da cultura, na medida em que são lidas no agora da cognoscibilidade e carregam no mais alto grau a “marca do momento crítico e perigoso, subjacente a toda leitura” (BENJAMIN, 2019, p. 505). Elas portam uma relação dialética entre o subjetivo-imagético (*Traum*) e sua contraparte objetivo-material (*Kitsch*), consistindo em apontar no familiar o seu lado estranho, o elemento novo no antigo, atuando contra o mecanicismo do pensamento.

A lésbica e a prostituta, por exemplo, são mulheres que não se relacionam visando a procriação e sim apenas o prazer sexual, o que permite concluir que a economia libidinal de Benjamin é não-produtiva, i.e., tem a potência de adiar, divergir e destruir a produtividade burguesa. O amor lésbico, por exemplo, não conhece gravidez nem família (BENJAMIN, 2020a, p. 169).

Já prostituta possui a peculiaridade de representar um princípio fundamental da sociedade — a troca universal, forma da mercadoria e o dinheiro como equivalente universal (STÖGNER, 2020). Ela é a vendedora e o vendido em um, seu corpo é a própria mercadoria, além de que ela nega a suposta natureza imposta pelo patriarcado, pois não transa para ter filhos e gerar mais mão de obra para o capital.

“O rosto da prostituição se modificou com o aparecimento das grandes cidades” (BENJAMIN, 2020, p. 186). A grande cidade é uma mulher. A grande cidade é uma prostituta.

Paris não é a capital da França. Mais que isso, para Benjamin, Paris é a capital do século XIX, onde a prostituta possui a peculiaridade de representar o princípio da mercadoria como equivalente universal. Nesse sentido,

a figura da prostituta, como já notamos, ganha um significado no contexto de seu estudo sobre a modernidade, transformando-se também em uma alegoria da sociedade capitalista; essa caracterização alegórica e social reaparece na polaridade casa-rua (“mendigos e prostitutas”) estabelecida na perspectiva da infância burguesa da *Infância berlinense*. (DAMIÃO, 2008, p. 56)

Também nas *Passagens* (2019) a prostituta é apresentada como a guardiã do limiar da cidade. Há também a sibila, que aponta para outro limiar: entre a vida e a morte. Nas palavras de Benjamin,

O silêncio profundo que paira em torno de você indica o quão distante você está daquilo que te preocupa. Nesse silêncio acontece a mudança das figuras: seu interior. Elas jogam umas nas outras como as ondas: puta e sibila, ampliando mil vezes. (BENJAMIN, 1933⁶)

Nas palavras de Carla Damiano (2008),

A figura da sibila compõe também uma imagem dialética e remete igualmente a um elemento de passagem, não apenas do submundo e da cena política parisiense, mas das profundezas da terra, não como causadora da morte, mas como guardiã da passagem inevitável para ela. Entre os documentos deixados por Benjamin, organizados hoje em um único arquivo em Berlim (Walter Benjamin Archiv), constam alguns cartões postais com imagens de sibilas, reproduções das que originalmente compõem um mosaico na catedral de Siena na Itália. Sabe-se pela correspondência que Benjamin visitou essa cidade em 1929. Na tentativa de interpretar o enigma dessa pequena coleção de postais, a eles relacionando sua correspondência e seus escritos, os pesquisadores do arquivo acreditaram encontrar uma relação possível com o mesmo comentário de Benjamin acima citado, em torno da poesia de Baudelaire (*Passagens*, Paris, a capital do século XIX, *Exposé* de 1935). (DAMIÃO, 2008, pp. 58-59)

No poema de Virgílio, é Sibila quem conduz o herói Enéas ao mundo subterrâneo. Ela o conduz ao passado para mostrar-lhe o futuro, assim como, na *Metafísica da Juventude* (2020a), Safo conduz o gênio pelo abismo de suas palavras. “Mulher que é muito mais do que uma e que reúne, por um lado, o horror, o demoníaco e o enigmático como sibila (profetisa). Ao mesmo tempo que inspira medo, inspira segurança — “mãe”, diz ele, em cujos braços o

⁶ Essa carta fazia originalmente parte do material sob tutela do arquivo da Academia de Artes de Berlim e do Arquivo Theodor W. Adorno, e foi publicada no volume VI de sua correspondência (Briefe. Band IV 1931-1934, p. 278-279).

destino pararia de surpreendê-lo” (DAMIÃO, 2008, p. 58). Ela é, ao mesmo tempo, libertadora e fatal.

Logo, essas imagens “são *queer*, no sentido de que resistem e distorcem representações normativas do amor e da sexualidade, do sexo e das diferenças de gênero” (CHISHOLM, 2009, p. 253, tradução minha)⁷. As categorias de homem e mulher, para o feminismo *queer*, devem ser abolidas para romper com a biologia enquanto formadora essencial dos sujeitos. Para Chisholm (2009), que dá seguimento a essa ideia, é possível identificar uma unificação pós-histórica do masculino e do feminino, do criativo e do procriativo no despertar da obsessão moderna com as formas de catástrofe. O hermafrodita e o andrógino, os quais combinam masculino e feminino, incorporariam esse potencial utópico redentor da humanidade, por serem manifestações “em favor de uma subjetividade que não mais fosse constituída sob a exclusão de toda particularidade sob a forma da corporeidade, erotismo, desejos, intenções e sexualidade” (STÖGNER, 2020, p. 7, tradução minha)⁸.

Benjamin as entende como imagens que apontam para uma sexualidade que não almeja nem resulta em procriação heterossexual. O autor inscreve o lesbianismo como uma resistência heroica à instrumentalização do Eros sob a forma do amor heterossexual compulsório e da procriação. Por essa razão, a economia libidinal de Benjamin é perversamente não-produtiva, i.e., tem a potência de adiar, divergir e destruir a produtividade burguesa. Há uma estranha economia libidinal nos escritos benjaminianos e uma tendência geral às sexualidades “pervertidas”, que não seguem a heteronormatividade.

Além disso, também no que tange à fase tardia de Benjamin, Eva Geulen (1996) fornece os prolegômenos para se fazer uma genealogia de gênero em seus escritos, visto que um discurso não pode ser intocado pelo gênero nem pela sexualidade. Em Benjamin, a sexualidade não seria restrita a um ou dois gêneros, mas teria de ser entendida como múltipla, incluindo o gênero de objetos e palavras, estas tão caras a ele. Geulen (1996) afirma que a saturação erótica determina não somente a beleza sedutora de sua prosa, mas também o materialismo político de seu pensamento.

O andrógino, que combina masculino e feminino, incorpora um potencial utópico redentor de toda a humanidade, uma vez que pode libertar-se das catástrofes produzidas pela desigualdade de gênero. Porém, ao mesmo tempo, aprofundar-se nelas, pois é culturalmente

⁷ No original: “They are queer in the sense that they resist and distort normative representations of love and sexuality, of sex and gender differences”.

⁸ No original: “in favour of a kind of subjectivity that no longer builds upon excluding all particularity in the shape of corporeality, eroticism, desires, drives, and sexuality”.

ininteligível, razão pela qual sofre violências. Assim, as imagens dialéticas, que também são femininas, seriam redentoras da humanidade, uma vez que apontam para as promessas revolucionárias não cumpridas de outrora, as quais agora possuem a possibilidade de serem cumpridas. Esse é um aspecto delicado, com muitas nuances, de que tratamos no último capítulo (subitens 3.3 e 3.4).

Damião (2008) circunscreve o Eros à relação não natural entre gêneros sexuais, mas histórica. Tinha-se a imagem supranatural da mulher, baseada em leis eternas da natureza. Em contraposição a esse tipo de convicção aprisionadora, Benjamin propõe o distanciamento histórico. A mulher é marcada, simultaneamente, pelos arquétipos de prostituta e da amada intocável. Trata-se da distinção entre mulher para transar e mulher para casar. “Para Benjamin, a intocabilidade da mulher não é uma figura menos forjada do que a figura da prostituta. Essa figura é uma construção masculina evidenciada pela ideia de amor romântico” (DAMIÃO, 2008, p. 55).

Nessa esteira, Benjamin inverte a ascese platônica: em vez de partir de Eros em direção às ideias, ir das ideias a Eros. Entretanto, a perspectiva benjaminiana segue sendo masculina, pois o intelecto permanece associado aos homens, conforme se vê neste capítulo (subitens 2.2.1 e 2.2.2).

Nas *Passagens* (2019), Benjamin critica a ideia de história como evolução do natural ao social. “Da crítica a essa representação linear e progressiva da história, surgirá o conceito de proto-história (*Urgeschichte*), cujo caráter, ao mesmo tempo que irrompe o progresso, cria uma nova significação de história natural, cuja intenção é evitar o pensamento mítico” (DAMIÃO, 2008, p. 54). Noutras palavras, a proto-história surge da crítica à história como linear e progressiva, de modo a evitar o pensamento mítico, compreendido como história natural. A história natural não existe, pois que nenhuma história é natural.

Ainda nas *Passagens* (2019), Benjamin fala de incendiários em Paris que se vestiam com roupas de mulheres por volta de 1830, utilizando como refúgio as mesmas galerias. Semelhantemente, a prostituta é também, como dissemos inicialmente, o outro lado da rua, o lado de fora do lar burguês na narrativa autobiográfica. Sobretudo, na interpretação de Benjamin sobre a prostituta nos poemas de Baudelaire, ela compõe uma imagem dialética (DAMIÃO, 2008, p. 58).

Por fim, no interior desse pensamento, num campo de forças políticas exaustivas, há o corpo humano fragilizado (BENJAMIN, 2022f, p. 124). Então, a filosofia de Benjamin nos interessa porque se mostra afim a corporeidades, sempre múltiplas, de modo que não há

qualquer imagem inocente ou imaculada, qualquer imagem que possa escapar de sua própria ambivalência e, assim, de sua sexualidade.

2.2) A linguagem feminina

Nesse momento de profundo silêncio — nesse momento de morte — se revela a unidade do ser, na intensidade das experiências em que sua verdade se destaca da vida e de seus objetos.

Georges Bataille, *O erotismo*

De início, cabe fazer uma ressalva quanto às escolhas de textos e de temas tratados neste capítulo. Inspiradas pelo que Benjamin diz em *O narrador* (2022f), que a exegese não deve se preocupar tanto com o encadeamento matemático de fatos determinados, mas com a “maneira de sua inserção no fluxo insondável das coisas” (BENJAMIN, 2022, p. 226), procedemos do mesmo modo no presente trabalho. A escolha dos ensaios burilados aqui não foi baseada na cronologia da publicação, porém na afinidade temática entre os conceitos de linguagem e experiência, investigados a partir da temática do feminino e das mulheres, ora fulgurante, ora opaca.

Como pressuposto para tais investigações, defendemos que as problemáticas da linguagem e do feminino não dizem respeito somente ao período juvenil de Benjamin, mas permeiam toda sua obra. O feminino representa a quebra no fluxo do tempo como contínuo, tema que reaparecerá em 1940, nas *Teses sobre o conceito de História* (2022i). Portanto, Benjamin oferece contornos para pensar o feminino filosoficamente, atribuindo, inicialmente, às imagens de lésbicas e de prostitutas a possibilidade de questionar a cultura e o manejo instrumental da linguagem.

2.2.1) A linguagem feminina ou linguagem criadora, feminina?

Lidar com o incomunicável é fixar o incorpóreo.
Clarice Lispector, *Água Viva*

*Palavras
em frangalhos
como se também a língua
tivesse passado
pelo domínio de Eros
que dilacera*
Ana Martins Marques, *De uma ilha a outra*

No pensamento juvenil de Benjamin — porém cujos traços se mantêm ao longo de toda a obra —, as personagens femininas são porta-vozes do silêncio gerador de sentido. Por oposição, a palavra vazia, instrumentalizadora, corresponde ao passado vazio (PINHO, 2020), representante da história como acúmulo de fatos, condenado ao tempo do calendário, do relógio e da bolsa de valores, de modo que não se consegue ter acesso ao “campo de ruínas” (BENJAMIN, 2020a, p. 300) do passado. Portanto, o falante masculino blasfema a linguagem.

Ao elaborar *Metafísica da juventude* (2020a), um ensaio curto escrito entre 1913-14, pouco comentado pelos intérpretes em geral, Benjamin participava de um grupo de jovens que se preocupava com a transformação socioeconômica mediante uma revolução cultural que criticasse o sistema pedagógico autoritário no qual a Alemanha se encontrava, de modo a atuar contra o império e a moral burguesa. No contexto da época, o gênio representa o jovem culturalmente produtivo e intelectualmente expressivo, portador do espírito.

Em uma carta também datada de 1913, ao amigo de juventude Herbert Belmore, Benjamin afirma que “a prostituta representa o instinto acabado da cultura (...): ela desloca a natureza de seu último santuário, a sexualidade” (1979, p. 63). Isso significa que a sexualidade não é natural, porém um produto da cultura. A passagem opera como um prenúncio da recorrência que a figura da prostituta terá em suas obras como figuração da destituição do papel predominante da natureza na cultura, seja sob o ponto de vista da linguagem criadora, na fase inicial de seus escritos, seja sob o ponto de vista do fetichismo da mercadoria, na fase tardia.

Ainda na troca epistolar com o amigo, Benjamin se questiona: “quem sabe até onde se estende a natureza profunda da mulher? O que sabemos nós da mulher? Tão pouco quanto da juventude. Nós somos ainda sem experiência de uma cultura da mulher, assim como nós ignoramos uma cultura da juventude” (BENJAMIN, 1979, p. 61). O excerto demonstra que tanto o saber da mulher quanto a cultura da juventude são ignorados socialmente. Sob esse aspecto do não saber, mulher e juventude se equiparam.

Significativo é que, nessas indagações, Benjamin parte da reflexão sobre a diferença sexual sem, no entanto, reduzir-se a ela. Uma mulher pode apresentar o masculino, assim como o homem, o feminino, pois masculino e feminino integram o gênero humano. Ele diz na mesma carta: “falo de bom grado em masculino e feminino: não estão extremamente misturados no ser humano?! E dessa forma você compreende que em uma reflexão sobre a cultura eu estimo um pouco primária a tipologia ‘homem’, ‘mulher’” (BENJAMIN, 1979, p. 61).

Em *Metafísica da juventude* (2020a), a crítica à história como herança, acúmulo de meros fatos históricos isolados, diante dos quais nos encontramos como meros receptores, coincide com a crítica a uma língua comunicativa, instrumentalizada, ambas representadas pela tradição paterna, que Benjamin chama de ‘*sein der Väter*’, o ‘ser dos pais’. Por conseguinte, feminino e juventude parecem fornecer a diferença necessária para a crítica da cultura desses anos juvenis do autor. A fim de esmiuçar o ensaio em questão, recorreremos, sobretudo, à interpretação de Isabela Pinho (2020).

Nesse texto de Benjamin, há uma conversa que se passa entre gênio e prostituta, os dois personagens dessa obra. Note-se que “conversa” implica falar em conjunto, compartilhar a companhia na linguagem, diferentemente de “diálogo”, no qual a palavra é um instrumento para comunicar algo (PINHO, 2020, p. 10). A conversa entre o gênio e a prostituta é distinta de um diálogo socrático, no qual Sócrates dá à luz o conhecimento em seu interlocutor — a assim chamada “maiêutica”, o parto de ideias.

Diferentemente, a prostituta não traz à luz nem bebês nem ideias, pois o que está em questão na relação sexual com a prostituta é, principalmente, o prazer. “Por isso, seu ato sexual pode ser concebido como puro meio e não meio para fins” (PINHO, 2020, p. 10). Em uma analogia entre prazer sexual e linguagem, a linguagem feminina pode ser concebida como puro *médium*.

No mesmo ensaio, o amor sáfico constitui emblema do erotismo esotérico que transcende o amor dito “natural”, procriador e heterossexual. O espiritual e o erótico confluem ali onde a conversa encontra sua grandeza no silêncio. O silêncio não é apenas traço aurático característico do *flâneur*, mas também das mulheres de que fala Benjamin. Das mulheres emana aura, porque, para Benjamin, elas são a realidade da qual nenhum olhar se satisfaz, o que exige a contemplação.

Além disso, declara-se que o silêncio, não a fala, é o essencial numa conversa. “No silêncio, a energia foi renovada: o ouvinte conduziu a conversa à borda da linguagem e o falante criou o silêncio de uma linguagem nova, ele, o primeiro que a escutou.” (BENJAMIN, 2020a, p. 300). O falante, ao falar, escuta a linguagem nova e escuta também o silêncio. Atesta Benjamin acerca da importância do silêncio:

A grandeza é o eterno silêncio depois da conversa. É captar o ritmo das próprias palavras no vazio. Na criação das formas, o gênio amaldiçoou inteiramente sua lembrança. Ele é pobre de memória e desorientado. Seu passado já se tornou destino e nunca mais pode ser revivido. No gênio, Deus faz e escuta a contradição da linguagem. (BENJAMIN, 2020a, p. 301).

Desse modo, o homem em geral dispõe de linguagem verborrágica e não escuta o silêncio, mas tão somente a própria voz⁹, numa atitude monológica. As prostitutas e as outras mulheres, ao contrário do gênio, são ricas de memória. Por essa razão, orientam os homens nos descaminhos da linguagem, acerca dos quais o autor afirma que: “O falante permanece sempre possuído pelo presente. Por isso, ele é condenado: a nunca dizer o passado, que ele, no entanto, quer dizer” (BENJAMIN, 2020a, p. 301). O falante está fadado ao presente, pois tudo o que ele diz é agora. O passado tal como ocorreu, portanto, é inalcançável.

Nessa perspectiva, o falante blasfema as palavras. A conversa dos homens torna-se desespero, na medida em que origina um espaço surdo. Sem a ouvinte — encarnada na prostituta —, não há condução da blasfêmia ao abismo no qual reside a alma daquele que fala. O abismo é seu passado, o campo morto em direção ao qual ele vagueia. “Mas faz tempo que a prostituta aí espera. Pois cada mulher possui o passado e, em todo caso, nenhum presente. Por isso, ela protege o sentido contra o entender, ela previne contra o abuso das palavras e não se permite ser abusada” (BENJAMIN, 2020a, p. 301). Sendo assim, a linguagem feminina constitui-se de memória e pura medialidade, constitutivas da linguagem criadora por excelência (PINHO, 2020).

Nesse sentido é que o título da presente seção se justifica. Intentamos tensionar a distinção entre a existência de uma linguagem feminina e a existência de uma linguagem criadora, que seria feminina por natureza. No entanto, verificamos haver uma distinção entre o que é dito e o que é interpretado. O que nos parece claro é que Benjamin afirma a primeira opção, que a linguagem feminina corresponde, em *Metafísica da juventude* (2020a), à criação.

Porém, é possível interpretar, conforme veremos mais adiante ao analisarmos os textos posteriores acerca da linguagem, que as duas coisas se confundem. Portanto, em alguns momentos, seria possível afirmar a equivalência entre a criação e o traço feminino, embora a criação seja mais ampla do que a relação com a feminilidade e, em seu avesso, a feminilidade seja mais ampla do que a relação com a criação. A questão toda é delicada e suscita controvérsias, mas defendemos, no presente trabalho, que a reminiscência do traço feminino evocado nesse ensaio de Benjamin acompanha os trabalhos posteriores do autor, ora de modo mais incisivo, ora mais obscuro.

⁹ Além disso, no ensaio de Benjamin intitulado *Franz Kafka* (2022e, p. 154), escrito em 1934, há menção à interpretação kafkiana das sereias da Odisseia, segundo a qual o silêncio dessas criaturas era uma arma ainda mais poderosa do que o seu canto.

A linguagem das mulheres e a linguagem dos homens se opõem, porque a primeira possui passado e se configura como pura expressão; a segunda possui apenas presente e abusa das palavras, tornando-as mero instrumento da realidade exterior. Deprendemos, pois, que a mulher preserva o sentido da linguagem como expressão contra a linguagem como mero meio de comunicação. Resguarda, assim, a linguagem como *médium* absoluto. Porém, encontra-se relegada ao passado, não age no presente. Vejamos:

A prostituta é a ouvinte. Ela salva a conversa da mediocridade, a grandeza não tem nenhum direito sobre ela porque, diante dela, a grandeza finda. Diante dela, toda masculinidade já é passado, e agora a corrente de palavras flui para suas noites. O presente eternamente passado virá a ser de novo. A outra conversa do silêncio é voluptuosidade. (BENJAMIN, 2020a, p. 301)

Entretanto, a partir da passagem, levantamos as seguintes questões. Por que a mulher não possui nenhum presente, não obstante conduza o falante pelo seu passado? Por que o passado dela não interessa e por que não é reconstruído, mas é ela quem conduz a reconstrução do passado do homem, confundido, aqui, com o masculino? Não é uma imagem ideológica, no sentido marxiano de um encobrimento das relações de opressão que favoreça à classe burguesa, essa de que a mulher não possui presente? Como é possível haver história, se só há, de um lado, puro passado, e, de outro, puro presente? As perguntas constituem críticas a Benjamin, que aqui idealiza o papel da mulher, como se cada um, homem e mulher, se restringissem a uma temporalidade distinta encerrada em si mesma.

De todo modo, para Benjamin, a mulher representa a escuta e o passado. Como produto dessas atitudes expressivas, não comunicativas, irrompe um erotismo que não visa a algo além de si mesmo. Nesse sentido, a prostituta diz que “eles [os homens] vêm a mim também para não engendrar” (BENJAMIN, 2020a, p. 302), porque o sexo com a prostituta não é procriativo. Ademais, nota-se a presença de contexto profano, a partir da presença da prostituta, figura que confronta a moralidade religiosa, embora se constitua como seu negativo, dela dependente.

Deprendemos disso que a linguagem masculina é marcada pela verborragia e a feminina, pelo silêncio e pela volúpia. Acerca da linguagem feminina, o autor se questiona:

Como falavam Safo e suas amigas? Como as mulheres chegaram a falar? Pois a linguagem suprime suas almas. As mulheres não recebem da linguagem nenhum som e nenhuma redenção. As palavras sopram por cima das mulheres que estão juntas, mas o sopro é rudimentar e sem som; elas se tornam tagarelas. Seu silêncio, entretanto, reina sobre suas conversas. A linguagem não porta a alma das mulheres porque elas não confiam nada a ela, seu passado nunca está concluído. *As palavras tocam as mulheres com os dedos em todas as suas partes (...)*. Mas a linguagem aparece para elas somente no falante que, torturado, comprime os corpos das palavras, no qual ele

veio a reproduzir o silêncio da amada. As palavras são mudas. A linguagem permaneceu incriada. Mulheres falantes são possuídas por uma linguagem louca (*wahnwitzig*). (BENJAMIN, 2020a, p. 303, grifo nosso)

O trecho apresenta a poeta Safo como paradigma daquela que se expressa a partir da sensualidade, da criatividade e da lesbianidade. No trecho grifado, Benjamin insinua o sexo entre a musa e suas amigas através dos dedos. No original em alemão, o autor é bastante explícito no que se refere à relação sexual entre mulheres. Ao dizer da sua linguagem louca, aparece, na raiz do termo *wahnwitzig*, o chiste (*Witz*), que vai além da intenção do próprio sujeito, ao desvelar algo sobre ele mesmo, conforme sua caracterização romântica¹⁰ (PINHO, 2020).

Outra vez, Benjamin pergunta sobre Safo e suas amigas, explorando sua linguagem. A passagem que se segue é extensa, porém digna de atenção:

Como falavam Safo e suas amigas? – A linguagem é velada como o que passou e futura como o silêncio. Nela, o falante traz consigo o passado; velado pela linguagem, ele recebe seu passado feminino na conversa. – Mas as mulheres silenciam. Onde estão à escuta, as palavras são impronunciadas. Elas aninham seus corpos e se acariciam. Sua conversa libertou-se do objeto e da linguagem. No entanto, ela acessou um domínio. Pois somente entre elas, e quando estão juntas, a própria conversa já passou e se apaziguou. Agora, a conversa finalmente alcançou a si mesma: ela tornou-se grandeza diante do olhar das mulheres, assim como a vida era grandeza antes da conversa vã. As mulheres silenciosas são as falantes do que foi falado. Elas saem do círculo, somente elas veem a perfeição de sua circunferência. Nenhuma delas lamenta quando estão juntas; elas contemplam, maravilhadas. O amor de seus corpos não procria, mas seu amor é bonito de ver. E elas ousam olhar umas para as outras. O olhar faz com que precisem recuperar o fôlego enquanto as palavras desaparecem no espaço. O silêncio e a voluptuosidade – eternamente separados na conversa – tornaram-se um. *O silêncio das conversas foi volúpia futura; volúpia foi silêncio passado*. Mas, dentre as mulheres, a visão das conversas ocorreu a partir da fronteira da voluptuosidade silenciosa. Aí se ergueu, luminosamente, a juventude das conversas obscuras. A essência brilhava. (Benjamin, 2020a, p. 303-304, grifo nosso)

Sem dúvidas, a linguagem feminina localiza-se para além do aspecto comunicativo. A conversa entre as mulheres dispensa palavras, pois, ao falar, criam-se já as coisas, como no momento pré-queda de Adão e Eva — o erotismo é criador, portanto. Conforme a passagem, silêncio e volúpia combinam-se, de modo a engendrar a essência da linguagem. “Nem

¹⁰ O substantivo “*Wahn*”, que significa delírio, frenesi, ilusão, e o adjetivo, “*witzigen*”, “espirituosas”, no plural, mas cuja origem é o “*Witz*”, o chiste, são conceitos caros aos primeiros românticos alemães, objetos da tese de doutorado de Benjamin” (PINHO, 2020, p. 12). Segundo Novalis, a definição de *Witz* é a que se segue: “quando alguém fala apenas por falar, pronuncia as verdades mais esplêndidas, mais originais” (1988, p. 195). Ele ainda diz que “o desprezível tagarelar é o lado infinitamente sério da linguagem” (NOVALIS, 1988, p. 196).

inefablidade, nem fala vazia, ou entre silêncio e tagarelice (masculina), a experiência feminina da linguagem indica uma comunicabilidade pura e simples”, afirma Pinho (2020, p. 14).

A partir do último trecho de Benjamin, parece-nos possível intuir que as palavras das mulheres apontam para a eternidade. Desse modo, na conversa feminina, enfim, a juventude procurada é encontrada. Também nesse trecho benjaminiano, porém, não parece haver distinção estanque entre passado e futuro, pois a conversa alcança a grandeza que lhe é própria, embora, anteriormente, Benjamin sugira uma divisão clara entre as temporalidades masculina e feminina. A questão é controversa e pode ser interpretada de formas divergentes, as quais consideramos no presente trabalho, na medida em que se trata de localizar tanto a subversão quanto a reificação.

Ademais, faremos agora uma breve discussão acerca da interpretação do problema da linguagem na obra de Benjamin, a fim de contextualizá-lo. Os amigos e os colegas com quem Benjamin dialogava possuem análises distintas de sua obra no que tange a esse fim. Por um lado, Adorno (1986) ressaltava o caráter filosófico da produção de Benjamin ao apresentar sistematizações de seu pensamento. Por outro lado, Hannah Arendt (OTTE, 2022) ressaltava o caráter poético, devido à mobilização constante de metáforas. De qualquer modo, Benjamin problematizara as fronteiras entre os campos filosófico e literário.

Relativamente à divisão kantiana entre conhecimento e pensamento, Benjamin posiciona a metáfora como uma forma de especulação no âmbito do pensamento, justamente. Avisados de que não somos capazes de um conhecimento objetivo em relação a assuntos metafísicos, podemos, entretanto, pensá-los, embora não cheguemos a juízos apodícticos. Desse modo, a ideia da razão orienta todo o conhecimento possível, embora seja apenas pensada. Enquanto pensada, ela é símbolo, é a essência da palavra, como, posteriormente, Benjamin elabora no prefácio à *Origem do drama barroco alemão* (2020b).

Associando o feminino à imaginação, o autor liga “uma série de imagens femininas à própria capacidade de produzir imagens” (LAVELLE, 2020, p. 29). No sistema de valores de Rickert, neokantiano e professor de Benjamin, o feminino era compreendido como um princípio espiritual associado à fantasia. Todavia, é preciso questionar: que representações da mulher e de seu papel social se cristalizam nesse uso metafórico do feminino?

Benjamin desconfia da metáfora da gestação — associada ao feminino — presente no método socrático, por haver uma inadequação entre o desejo de conhecimento objetivo, que seria naturalmente masculino, e a feminilidade. Desse modo, o autor propõe uma imagem masculina da fecundação, imagem essa que seria a de uma concepção imaculada, pura, que

representasse o “mais profundo signo espiritual do gênio viril” (BENJAMIN, 1977, p. 131), imantado ao gênio da conversa com a prostituta. Seria essa uma imagem cristalizadora das posições de gênero? Parece-nos que sim, na medida em que retira do método socrático a possibilidade de se coadunar com algo que seria da ordem do feminino, como se a separação entre ambas as esferas fosse estanque.

Finda aquela breve discussão, a fim de compreender melhor que diz Benjamin acerca da linguagem feminina, recorreremos à sua efígie, a poesia de Safo de Lesbos. Pouco sabemos sobre quem foi Safo, exceto que era mulher, poeta e musicista. Viveu aproximadamente nos anos de 630 a.C a 570 a.C. Compôs lírica, poesia feita para ser cantada ao som da lira. Nos seus escritos, veem-se referências ao instrumento musical e ao canto; nas representações em pinturas, é acompanhada do instrumento musical.

No entanto, e aí está a dor maior, toda a música de Safo se perdeu, bem como toda a música da Grécia Arcaica; a ‘música de Safo’ é, então, um risco da imaginação criativa ou performativa que apenas o presente pode tentar fazer, se assumir o anacronismo como condição. (FLORES, 2020, p. 7)

Sua poesia sobrevivera num período predominantemente oral até que alguém a compilasse de modo escrito. “Sem música, com uma poesia em frangalhos, quem foi Safo?” (FLORES, 2020, p. 8). Supõem-se várias coisas: que tinha relações sexuais com jovens garotas da ilha de Lesbos — daí a palavra “lésbica” —, que trabalhara como professora numa escola de mulheres e que compunha poemas para performances ritualísticas, como hinos e ritos de passagem. Contudo, nenhuma conjectura pode ser confirmada. A obra sáfica, portanto,

aponta tanto para a frente como para o passado ainda mais arcaico, realizando uma confluência. O que resta, então, é uma figura de fato mítica: uma mulher, compositora e poeta, num mundo arcaico patriarcal (atentem que, em Atenas, por exemplo, as mulheres casadas mal saíam de casa (...)). Foi imitada por poetas como Teócrito, Cátulo, Horácio, Ovídio, entre outros. (FLORES, 2020, p. 9)

Logo, Safo constitui-se como figura que interessa tanto ao formalismo quanto aos estudos de gênero. Exceção à época grega, escrevia poesia talvez para mulheres, talvez para seduzir mulheres. Alcançou o patamar do divino com sua obra, imitada por ilustres poetas. Platão chamou-a de décima musa na *Antologia palatina*.

Antes de adentrarmos sua poesia, cabe entender como funciona a autoria num mundo eminentemente oral, como era o da Grécia arcaica. Qualquer um que cantasse um poema sob o nome de Safo teria, inexoravelmente, de se transformar em Safo, ainda que por um átimo.

Semelhantemente, o aedo que cantasse Homero tornava-se Homero enquanto o cantava. Resumindo, “Safo só pode ser Safo porque muitos corpos cantaram poemas que remetiam ao corpo de uma Safo; porque muitos corpos cantaram tornando-se essa Safo autoral” (FLORES, 2020, p. 10). Devido a essa multiplicidade originada da unidade da poesia, era necessário que cada cantor colocasse o próprio corpo em jogo e se apropriasse do poema, modificando-o, tal como é a tarefa do tradutor para Benjamin.

Assim, a autoria é o conceito que reúne os poemas diante de um sentido corporal, estranho ao nosso mundo, pois que vivemos uma época hipercodificada, com muito acesso à informação escrita. Tudo o que de Safo resta são rastros de textos, ruínas de textos, cantos incompletos, fragmentários. Presentifica-se, desse modo, uma poética do fragmento, afim ao pensamento benjaminiano.

Expressa, originalmente, em claridade da linguagem e simplicidade do pensamento, a poesia sáfica que chega até nós anuncia a incompletude material — pois se trata de papiros rasgados — pelo excesso de ausência. Ao leitor exige-se, pois, verter farrapo por farrapo. Cumpre ressaltar que a claridade e a simplicidade não se opõem à sofisticação da linguagem, como se poderia pensar. Por conseguinte, o modo como falam as mulheres, se seguirmos adiante o argumento de Benjamin, possui racionalidade própria, ainda que distinta do modo como falam os homens, compreendido na cultura como a racionalidade por excelência.

Ademais, a poeta guarda intimidade com Afrodite, deusa do amor e da sedução. Não raro dialoga com a divina, pedindo-lhe conselhos e consolos:

Junto a mim no instante você sorrindo
 Deusa aventurada de face eterna
 Perguntou-me por que de novo sofro
 Chamo de novo
 (...) quem eu de novo devo
 Seduzir e dar aos amores? Quem ó
 Safo te assola?
 (SAFO, 2020, p. 29)

Outrossim, convoca a deusa:

Conceda os afãs que anseio
 Neste peito e seja aliada nesta
 Linha de luta.
 (SAFO, 2020, p. 31)

Com efeito, trata-se de mulheres virgens, intocadas por homens e lésbicas. O gênio ouve a prostituta na *Metafísica da Juventude* (2020a) benjaminiana como quem “à sua fala doce

degusta” (SAFO, 2020, p. 109). A linguagem feminina, não verborrágica como a masculina, apresenta clareza que dignifica a linguagem como um todo. Assim, poderíamos pensar com Safo que

das asas vem
derramar o seu claro canto
toda vez que em verão ardente
revoa na gritaria (SAFO, 2020, p. 279)

Alguns acreditavam que Safo falava com soberba para as mulheres afortunadas, que as musas, responsáveis pela poesia, abençoaram-na e que, mesmo depois da morte, não seria esquecida. Outrossim, Safo “enfeita com ouro as asas e cachos dos Amores” (SAFO, 2020, p. 499), de modo que se entrelaça intimamente com o erótico. De fato, “o amor dalésbia seria outra coisa que não a arte erótica de Sócrates” (SAFO, 2020, p. 619), porquanto não se dedica à descoberta da verdade via racionalidade lógica, mas pela via dos afetos.

Todavia, não estamos certas da oposição estanque entre a linguagem sáfica que trata dos afetos e a linguagem lógica de Platão. Seria possível fazer a partir daqui uma diferenciação estrita com uma interpretação canônica — puramente epistêmica — de Platão, contra a qual Benjamin se ergueu nos textos de juventude? Há razões para concordar ou rejeitar a base dessa diferença, mas esta dissertação não tem a pretensão de resolvê-la, apenas a de indicar que essa é uma via que se aproxima do modo como Benjamin lê o problema¹¹.

A respeito dos afetos e do erótico, Pseudo-Longino, provável autor antigo de um tratado sobre o sublime na literatura, comenta:

Não é espantoso ver como, num só momento, ela convoca a alma, o corpo, os ouvidos, a língua, os olhos, a pele, como se fossem alheios e lhe escapassem e como, por contraposição, ela gela e queima, desrazoa e raciocina, pois tem medo e beira a morrer, de modo que nela não há vislumbre de apenas um afeto, mas de um conjunto de afetos? Tudo isso acontece com quem ama (...). (SAFO, 2020, p. 628)

Desse modo, a poesia sáfica se coaduna com o erotismo, o amor e as possibilidades expressivas da linguagem. Portanto, coaduna-se com os interesses benjaminianos. Curioso é que Benjamin identifica a poeta com a prostituta, porém essa palavra não aparece nas interpretações do corpus sáfico a que recorreremos. Provavelmente, tal identificação ocorre em

¹¹ Do mesmo modo nosso autor enfrentou o legado neokantiano, direcionando-se contra a interpretação de um Kant puramente epistemológico. Antes, Benjamin leu Kant como um autor da máxima potência, que não só estabeleceu as bases para o conhecimento científico, mas, sobretudo, revolucionou a forma de compreensão das experiências moral e estética e do pensar da metafísica. Cf. PIRES, 2014.

função da dificuldade de uma cultura misógina em se haver com uma mulher poeta e, ao mesmo tempo, lésbica, de modo que se recorra a tentativas de torná-la indigna.

Por fim, concluímos que, não obstante essas imagens da feminilidade (*Weiblichkeitsbilder*) apresentem aspectos subversivos da cultura burguesa, elas reproduzem o estereótipo de gênero da mulher sem linguagem (*sprachlose Frau*), que apenas ouve, em relação a qual o sujeito masculino se autodetermina. Aí reside uma tensão complexa. A prostituta no abismo (*Dirne am Abgrund*) constitui uma alegoria do inexpressível (*Allegorie des Unaussprechlichen*) e da desintegração da linguagem (*Sprachzerfall*), segundo Stögner (2014).

Ademais, a perda da linguagem se associa à perda da experiência e à inaptidão da memória, temas que serão desenvolvidos mais tardiamente, na década de 1930, por Benjamin, dos quais trataremos também neste capítulo. Do ponto de vista do desenvolvimento posterior do conceito de experiência, nos ensaios *Experiência e pobreza* (2022d) e em *O narrador* (2022f), o passado é aquilo que não pode ser narrado, assim como, na vida moderna, não há espaço para as mulheres, a quem não é permitido narrar e ser ouvido.

2.2.2) Da linguagem feminina à linguagem poética

*Quem jaz aqui, disse, não marchou
Para conquistar uma terra estrangeira, mas
A sua própria.
Brecht, O túmulo do soldado desconhecido da Revolução*

Nos textos seguintes de Benjamin, estão presentes “em surdina, [es]as ideias expostas, com a presença velada do feminino”, afirma Muricy (2020, p. 54). A título de exemplo, a diferença entre *Médium*, comunicabilidade da linguagem, e *Mittel*, linguagem como instrumento para comunicação, esmiuçada em *Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem* (2017c), pode ser pensada como uma reminiscência da distinção entre linguagem feminina e linguagem masculina feita no ensaio *Metafísica da juventude* (2020a), embora as terminologias que se referem ao gênero tenham desaparecido dos textos posteriores.

Além disso, a proposta de estrangeirizar a língua como tarefa do tradutor no ensaio de Benjamin de 1921, no qual a afinidade supra-histórica indica o aspecto político do ato de traduzir, parece-nos ecoar o significado da linguagem feminina, embora a temática das mulheres não surja no texto. Esta é uma constante que abordaremos a partir de agora: em todos os textos de Benjamin, há algo de seu pensamento acerca do modo de falar das mulheres que

permanece, seja ele sob a forma do poético ou do intempestivo, embora, poucas vezes, com as nomeações “feminino” ou “mulheres”. É, precisamente, esse traço opaco a que visamos percorrer.

Em *A tarefa do tradutor* (2017a), a comunicação de uma obra mostra-se inessencial e as más traduções comunicam conteúdos inessenciais.

Aquilo que está numa obra literária, para além do que é comunicado – e mesmo o mau tradutor admite que isso é o essencial – não será isto aquilo que se reconhece em geral como o inapreensível, o misterioso, o ‘poético’? aquilo que o tradutor só pode restituir ao tornar-se, ele mesmo, um poeta?” (BENJAMIN, 2017a, p. 102).

O *a priori* das traduções considera que há traduzibilidade, ainda que um texto não seja traduzível aos homens. Logo, tem-se o princípio segundo o qual a tradução é uma forma. Por conseguinte, a traduzibilidade torna-se essencial às obras de arte. A conexão da obra traduzida é tanto mais íntima da obra original, tanto mais a primeira autonomiza-se desta. A sobrevivência (*Überleben*) da obra é garantida pelas traduções, que mantêm o “estágio de sua ‘pervivência’” (BENJAMIN, 2017a, p. 104), pois, nas traduções, “a vida do original alcança, de maneira constantemente renovada, seu mais tardio e mais abrangente desdobramento” (2017a, p. 105). A finalidade da obra traduzida reside para além dela mesma e para além da obra original: expressar o mais íntimo relacionamento das línguas. Isso porque todas as línguas são *a priori* afins (*verwandte*) naquilo que querem dizer.

Apesar de, no processo de tradução, o sentido das obras poéticas se transformar ao longo do tempo, assim como a língua materna do tradutor também se transforma, a afinidade meta-histórica entre todas as línguas não reside em suas semelhanças contingentes, mas sim no que elas visam: a pura língua (*die reine Sprache*). Na consideração desta, é necessário diferenciar o visado (*das Gemeinte*) do modo de visar (*die Art des Meinens*). O objeto visado por uma palavra nunca se encontra de modo autônomo, visto que está numa rede em constante transformação. Ele só poderá vir a ser pura língua quando surgir a harmonia de todos os modos de visar, alcançando, assim, “o fim messiânico de sua história” (BENJAMIN, 2017a, p. 110).

Note-se aqui, que a procura pelo Messias já aparece nesse texto de sua juventude. O fim messiânico da tradução é compreendido como a transformação tanto da língua de partida quanto da língua de chegada. A tradução pode fazer essa redenção da obra original, ao tornar o elemento oculto — o poético — presente. Seria a tarefa do tradutor uma espécie de redenção da língua original? Parece-nos que sim. Não à toa, a redenção aparecerá como tarefa do historiador materialista no final de sua vida.

Logo, o núcleo essencial de uma tradução é aquilo que não é traduzível. A tradução é, ao mesmo tempo, poderosa e estranha. A tarefa do tradutor é uma tarefa própria: “encontrar na língua para a qual se traduz a intenção a partir da qual o eco do original é nela despertado” (BENJAMIN, 2017a, p. 112). Não é semelhante à tarefa da ouvinte, que deve encontrar o passado a partir do qual blasfema o homem falante?

A verdadeira língua é aquela que porta os segredos últimos que o pensamento se esforça por conseguir. Há nisso um “engenho filosófico” (2017, p. 113). É essa língua que se encontra oculta nas traduções, a única perfeição que o filósofo pode esperar. É a tarefa de “fazer amadurecer na tradução a semente da língua pura” (2017, p. 114), a língua superior, suprasensível, contida germinally em todas as línguas.

Cabe notar que Benjamin raramente define um conceito, pois ele acredita que a delimitação do fenômeno depende de um processo de dissolução. É o extremo que deve ser ativado pelo conceito; trata-se de encontrar a singularidade extrema (Weber, 2008, p. 8). Assim, o poder de conceitualização é o poder de singularização. O conceito é mais bem vislumbrado no momento de sua morte, tal qual a origem do poder do narrador, conforme veremos.

Desse modo, a tarefa do tradutor cria uma ponte entre a teoria da tradução e a prática de leitura e de escrita de textos, uma vez que a essência de um texto de poesia ou de tradução não é comunicar nem entender, tal qual a linguagem feminina. A traduzibilidade reside num paradoxo: um texto só pode ser si mesmo se for transportado, alterado, traduzido. Um trabalho só pode ter um nome para si ao ter seu nome de travessia, ir a outro lugar e receber um outro nome, em uma outra língua (WEBER, 2008, p. 61). Logo, o trabalho original não é suficiente per si, ele carece de algo outro para torná-lo algo que sozinho nunca conseguiria.

No entanto, não se procura na teoria da tradução de Benjamin uma mera reprodução de sentido, pois ele não se esgota no visado. Diferentemente da teoria semiótica que começava a ganhar fôlego na época, Benjamin não se fia no aspecto comunicativo da linguagem, como se o som da palavra pudesse se dissociar do conceito que ela evoca. Para Benjamin, considerar a linguagem como meio de troca intersubjetiva de informações é degradante, na medida em que a linguagem é dotada de poder metafísico, o qual libera a natureza de sua mudez, que a entristece.

Dito isso, um bom texto não deve comunicar e sim simbolizar. Esse elemento não comunicável, existente em todas as línguas e em todos os textos, é o simbolizável. Isso significa que há algo que não pode ser dito em tudo aquilo que é dito. No entanto, essa interdição é aquilo

a que o escritor deve se dedicar, com atenção, a fim de expressar o inexprimível, ainda que de modo precário.

Como exemplos de tradutores de alemão, Benjamin cita Lutero e Hölderlin, os quais recriaram a própria língua alemã em nome da pura língua. “As traduções de Sófocles foram a última obra de Hölderlin. Nelas, o sentido precipita-se de abismo em abismo, até arriscar perder-se no sem-fundo das profundezas da língua” (2017, p. 119).

Aqui, percebemos que a imagem do abismo se repete. Em *Metafísica da juventude* (2020a), o abismo era o espaço no qual a prostituta conduz o falante para ajudá-lo a recuperar o passado. Em *A tarefa do tradutor* (2017a), o abismo é o espaço no qual o tradutor deve transformar a sua língua materna, ampliando-a em favorecimento da expressão simbólica. Dessa relação depreendemos que a tarefa da prostituta se assemelha à do tradutor, qual seja, expressar o não comunicável. Ambos devem renunciar (*aufgeben*) — *Aufgabe* significa tanto tarefa quanto renúncia — ao uso da linguagem que instrumentaliza as palavras.

Diferentemente dos exemplos históricos de Lutero e Hölderlin, o principal erro de quem traduz é conservar o estado de sua própria língua, “ao invés de deixar-se abalar violentamente pela língua estrangeira” (BENJAMIN, 2017a, p. 118).

Outro texto igualmente importante para os estudos sobre a linguagem de Benjamin é *Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem* (2017c), escrito em 1916. Nesse texto, linguagem (*Sprache*) é a manifestação da vida espiritual total, não só humana, é comunicação de conteúdos espirituais, sendo a palavra apenas um caso particular de linguagem. Uma essência linguística é manifestação imediata, é médium, ou seja, matéria, ambiente e modo da comunicação com o qual é impossível estabelecer instrumentalização. Sendo assim, “a essência espiritual se comunica *na* língua e não *através* da língua” (BENJAMIN, 2017c, p. 52).

Tudo o que é comunicável em uma essência espiritual é imediatamente sua linguagem e o elemento comunicável é a linguagem sem mediações. Essa imediatidade da linguagem pode ser chamada de mágica, de tal modo que o problema fundamental da linguagem consiste na magia: o caráter infinito, condicionado pelo caráter imediato, que exige matéria. A essência linguística do ser humano reside no fato de ele nomear as coisas, expresso quando se comunica.

Eis a concepção burguesa, comunicativa, da linguagem, cujo meio (*Mittel*) consiste na palavra; seu objeto, na coisa; seu destinatário, num ser humano. Diferentemente, a concepção imediata da linguagem “não conhece nem meio, nem objeto, nem destinatário da comunicação. Ela afirma que no nome a essência espiritual do homem se comunica a Deus” (BENJAMIN, 2017c, p. 55). Acerca desse aspecto, resume Pinho (2020, p. 13):

Ao *Medium* da linguagem corresponde, por um lado, a língua paradisíaca com a qual Adão nomeia o mundo; à linguagem como meio (*Mittel*) corresponde, por outro lado, a linguagem humana, cujo surgimento coincide com a queda do paraíso. O surgimento da linguagem humana, comunicativa, instrumental, coincide com o momento em que Adão e Eva provam do fruto proibido da árvore do conhecimento do bem e do mal.

A diferença entre a linguagem humana e a linguagem das coisas mostra-se na medida em que a língua é a essência do humano. Como consequência, apenas a essência é plenamente comunicável. Assim sendo, ele não pode se comunicar *através* dela, somente *dentro* dela. “Por isso, ele é o senhor da natureza e pode nomear as coisas. É somente através da essência linguística das coisas que ele, a partir de si mesmo, alcança o conhecimento delas — o nome” (BENJAMIN, 2017c, p. 56).

No nome aparece a lei essencial da linguagem, a saber, expressar a si mesmo e interpelar todas as outras coisas compõem um só movimento (BENJAMIN, 2017c, p. 57). Destarte, a filosofia da linguagem benjaminiana revela-se metafísica, porquanto espírito e linguagem são o mesmo.

A passagem a seguir se mostra afim ao conteúdo examinado em *A tarefa do tradutor* (2017a), por afirmar que quem lida com a linguagem deve encontrar um modo de simbolizar o inefável: “No interior de toda configuração linguística reina o conflito do expresso e do exprimível com o inexprimível e o inexpresso” (BENJAMIN, 2017c, p. 59). Toda a arte não é a quintessência do espírito da linguagem, porque não vem por último, mas repousa, de modo fundacional, sobre o espírito linguístico das coisas em sua perfeita forma. Na Bíblia, Deus confere ao homem o dom da língua, por meio do sopro divino, que é vida, espírito e linguagem. Diferencia-se, assim, o homem da natureza.

Para Benjamin, a linguagem é criadora, pois é ela que constrói o mundo. Devido à relação entre as línguas como uma relação entre meios de diferentes densidades, existe a traduzibilidade das línguas entre si. A tradução mostra-se na passagem de uma língua para a outra em uma série contínua de metamorfoses. “Séries contínuas de metamorfoses, e não regiões abstratas de igualdade e de similitude, é isso que a tradução percorre” (BENJAMIN, 2017a, p. 64). Novamente, em *Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem* (2017c), a questão da traduzibilidade das línguas aparece. Concluímos que o interesse do autor pelo poder de criação da linguagem se faz presente, de modo clarividente, em todos esses textos, bem como a sua valorização daquilo que é inútil.

No interior da concepção teológica e metafísica da linguagem, Benjamin localiza a perda de sua magia no pecado original. Adão, aquele que primeiro teria nomeado as coisas,

abandonou a magia imanente das palavras para comunicá-la em seu exterior. Trata-se, portanto da palavra mediada — a imediata é a de Deus —, correspondente à queda do espírito adâmico.

Além disso, a natureza encontra-se privada de linguagem. Esta é a razão de seu padecimento. Desse modo, cabe ao homem redimi-la em sua linguagem, para Benjamin. A tristeza da natureza a emudece, pois “ser nomeado talvez continue sempre a ser um presságio de tristeza” (BENJAMIN, 2017c, p. 71), de modo a representar o estado de luto decorrente do fim do paraíso, da perda do potencial mágico que fornece à linguagem. A sobrenomeação, portanto, figura fundamento linguístico de toda tristeza e de todo emudecimento¹². Nesse sentido, a natureza silente não se assemelha à mulher que escuta?

Em que pesem os desaparecimentos da figura da prostituta, da mulher e de Safo nesses textos posteriores à *Metafísica da juventude* (2020a), notamos que o conteúdo associado a elas permanece, qual seja, o silêncio por oposição à sobrenomeação, a qual representava a linguagem masculina. Como afirma Muricy (2020, p. 59), “é o tagarelar livre e lúdico das mulheres, ausentes no texto, que reaparece, nas entrelinhas, como instância crítica de sua instrumentalização”.

Como vimos, o encontro e o confronto entre pensamentos na tradução facilitam a visibilidade de aspectos que as obras em suas solidões não permitiriam visualizar, o que se coaduna com ideia de que a crítica de arte se faz experimentando na própria obra, isto é, oferecendo uma nova possibilidade de interpretação. Pois “uma obra crítica, por mais alta que considere sua validade, não pode ser conclusiva”, afirma Benjamin (2011, p. 60). Logo, temos a “necessária incompletude da infalibilidade” (2011, p. 60). Promover a multiplicidade de questões que permanecem muradas na obra de arte é a tarefa da crítica, como afirma Benjamin em *O conceito de crítica de arte do romantismo alemão* (2011), publicado pela primeira vez em 1920.

A fim de criticar, deve-se ter em mente que o conteúdo de verdade (*Wahrheitsgehalt*) da obra de arte se deixa apreender apenas se se perquire o mais ínfimo detalhe material (*Sachgehalt*) da obra. As obras mais notáveis — as que interessam, afinal — situam-se fora dos limites do gênero textual, fundando-o ou destacando-se dele. A verdadeira contemplação da obra de arte não parte do método dedutivo, pois salva a singularidade. Assim como a mônada exhibe a imagem abreviada do mundo, o conceito filosófico constata o devir dos fenômenos.

Nas palavras de Benjamin,

¹² Ecoa *Origem do drama trágico alemão* (2020b).

O que a crítica busca provar sobre uma obra de arte é basicamente a possibilidade virtual de formulação de seus conteúdos como problema filosófico e o que a faz se suspender momentaneamente (...) é a formulação efetiva do problema. *Pois a crítica chega à sua formulação ao assumir que a interrogação do sistema filosófico como tal é possível.* (BENJAMIN, 2020, p. 91, grifos meus).

Para ele, a crítica é um experimento na obra de arte, por intermédio do qual a reflexão sobre ela é despertada e assim ela é levada ao despertar da consciência de si mesma. “Na medida em que a crítica de arte é conhecimento da obra de arte, ela é o autoconhecimento desta; na medida em que ela a julga, isto ocorre no autojulgamento da obra” (BENJAMIN, 2011, p. 74). O leitor amplia a obra de arte e a faz crescer, pois a obra é sempre incompleta, e apenas o incompleto pode ser compreendido, pois pode nos levar a procurar outra coisa.

Em matéria de crítica de arte, para Benjamin, pode não haver consenso e quanto mais plurais forem as críticas, melhor para o objeto artístico. Logo, o trabalho original não é suficiente *per si*, ele carece de algo outro para torná-lo algo que em sua solidão ele nunca conseguiria ser, assim como a tradução.

2.3) A experiência, bordejada pelo feminino

*Ah! que a tarefa de narrar é dura
essa selva selvagem, rude e forte,
que volve o medo à mente que a figura.
De tão amarga, pouco mais lhe é a morte
Dante Alighieri, A divina comédia*

Após a incursão nos ensaios sobre linguagem e em sua tese de doutorado sobre crítica de arte, textos a partir dos quais se conclui que um objeto, fosse um poema, uma pintura ou um tratado filosófico, é mais bem compreendido se visibilizado em e com múltiplas relações. Agora, então, passaremos ao exame dos conceitos de experiência, vivência e narração, que se relacionam com a linguagem, porém não mais tanto sob o ponto de vista teológico.

No ensaio *Experiência e pobreza* (2022d), escrito em 1933, Benjamin diz que transmitir uma experiência nos séculos anteriores ao XX significa comunicá-la oralmente, normalmente aos mais jovens por parte dos mais velhos, que possuíam autoridade no grupo de pessoas. Se, na *Metafísica da juventude* (2020a, p. 301), Benjamin afirma que o silêncio é a grandeza perdida na conversa, podemos asseverar que a narração é a grandeza perdida na experiência. Sobre este aspecto, atesta o autor:

Sabia-se também exatamente o que era a experiência: ela sempre fora comunicada pelos mais velhos aos mais jovens. De forma concisa, com a autoridade da velhice, em provérbios; de forma prolixa, com a sua loquacidade, em histórias; às vezes como narrativas de países longínquos, diante da lareira, contadas a filhos e netos. — Que foi feito de tudo isso? Quem encontra ainda pessoas que saibam contar histórias como elas devem ser contadas? Que moribundos dizem hoje palavras tão duráveis que possam ser transmitidas como um anel, de geração em geração? (...) Quem tentará, sequer, lidar com a juventude evocando sua experiência? (BENJAMIN, 2022d, p. 123).

A Primeira Guerra (1914-1918) tornou as pessoas pobres em experiências comunicáveis, de modo que se extinguiram as experiências transmissíveis oralmente. Os soldados voltavam silenciosos das trincheiras, mais pobres em experiências narráveis. A esse respeito, cabe lembrar que o luto é uma mudez, uma ausência de linguagem, como está posto em *Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem* (2017c).

Para Benjamin, a quantidade de vivências não determina a sua qualidade. A experiência é carente de sentido e de espírito apenas para aquele que já se encontra desprovido de espírito. O posicionamento crítico da juventude é, na verdade, um alerta contra o empobrecimento da experiência e do vazio que se forma no cotidiano daqueles que se consideram mais vividos.

No campo de forças exaustivas legado pela sociedade capitalista, há o “frágil e minúsculo corpo humano” (BENJAMIN, 2022d, p. 124), devido ao desenvolvimento da técnica utilizado em favor do capital. Como consequência, surge uma nova forma de miséria, que é a pobreza de experiências, a qual coloca em xeque o valor do patrimônio cultural. Essa pobreza faz surgir um novo e positivo conceito de barbárie, o qual implica contentar-se com pouco, construir com pouco, o que gera uma desilusão radical com o século e, ao mesmo tempo, torna as melhores cabeças totalmente fiéis a ele, como Paul Klee. “Sua característica [das melhores cabeças] é uma desilusão radical com a época e ao mesmo tempo uma fidelidade sem reservas a ela” (BENJAMIN, 2022d, p. 125).

Desse modo, o sujeito contemporâneo está nu e deitado como um recém-nascido sujo nas fraldas. A pobreza de experiências produz uma euforia melancólica, uma vontade de devorar tudo aquilo que leva os seres humanos à exaustão. O diagnóstico é que empobrecemos. O vazio da vivência individual, que é a experiência morta, não faz algo outra coisa senão repetir a história, reificando a ordem. Quando se perde a experiência, tem-se a pobreza; temos, portanto, pobreza de experiência e experiência de pobreza. Como afirma Otte (2022, p. 43), a perda da experiência significa que, neste mundo, não há refúgio, uma vez que tudo se torna estranho, conforme discutimos mais detidamente no primeiro capítulo.

Intrinsicamente relacionado ao problema da experiência é o problema da narração, explorado em *O narrador* (2022f), escrito em 1936, três anos mais tarde que *Experiência e pobreza* (2022d). Naquele texto, é explorado o fato de que são cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente e aconselhar outrem, em decorrência da perda da faculdade de intercambiar experiências, a qual outrora parecia inalienável à humanidade. O tom melancólico desse ensaio denota a perda de qualquer referência segura que se possa ter na modernidade.

Benjamin parece ecoar a máxima de Marx (2015, s/p) segundo a qual “tudo o que parecia sólido se desmancha no ar”, pois cita as transformações dos processos produtivos, como o surgimento da imprensa, associados às transformações das formas artísticas e do pensamento. No capitalismo, só há homens modernos e, enquanto tais, desorientados. “Nada distingue mais o homem antigo do moderno do que a sua entrega a uma experiência cósmica que este último mal conhece” (BENJAMIN, 2013, p. 64), afirma-se em *Rua de mão única*.

A narração, nos mundos antigo e medieval, assim como nas narrativas de poucos autores modernos, tal qual Leskov, trazia uma utilidade, fosse sob a forma de um conselho, de uma palavra de ordem ou de um provérbio. Como consequência da perda da transmissão oral, não há comunidade de ouvintes, não há palavras de encaminhamentos a dar nem a receber. Trata-se de “sintoma das forças produtivas seculares, históricas, que expulsam gradualmente a narrativa da esfera do discurso vivo” (BENJAMIN, 2022f, p. 217).

Tomando as reflexões sobre a linguagem feminina associadas à problemática da experiência e da narração, há pouco ou nenhum lugar para a assim chamada linguagem feminina no capitalismo, uma vez que não há espaço para o silêncio nem para a escuta. Sob esse aspecto, as reflexões benjaminianas acerca da postura feminina podem ser subversivas, uma vez que vão de encontro ao que preconiza o capitalismo: viver o tempo produzindo mercadorias *ad infinitum*, sem se questionar. Diferentemente, nos tempos de outrora, conforme Benjamin (2022f, p. 221), “quanto mais o ouvinte se esquece de si mesmo, mais profundamente se grava nele o que é ouvido. Quando o ritmo do trabalho se apodera dele, ele escuta as histórias de tal maneira que adquire espontaneamente o dom de narrá-las”.

A comparação da narração com o trabalho manual diz respeito ao seu tempo de gestação. Com o capitalismo, desaparece do horizonte a ideia de eternidade, de modo que se toma aversão pelo trabalho prolongado, necessário tanto à escuta de relatos orais quanto ao trabalho manual com os tecidos. A forma artesanal de comunicação não consiste simplesmente na transmissão de informações baseadas numa linguagem simbólica, como no caso da imprensa, mas na

participação de todos os membros da comunidade. Seu caráter lacunar permite a perpetuação de novas interpretações, de modo que a autopoiese da narrativa viceja sem esforço.

Conforme Otte (2022, p. 111), “os vestígios da particularidade, apesar de serem marcas da diferença, não representam nenhum ‘ruído’ que possa prejudicar a ‘comunicação artesanal’; muito pelo contrário, sua existência evidencia a facilidade do seu uso”. O aspecto artesanal pode parecer repetitivo aqui, mas gostaríamos de frisá-lo neste ponto do texto. Isso significa que a narração se adapta facilmente aos seus ouvintes, pois trata-se de gênero sintético, que permite ao leitor diversas interpretações acerca do porquê de as coisas acontecerem de tal modo e não de outro. Logo, a narração não sobrevive se não for alterada, assim como a obra de arte literária não sobrevive se não for traduzida.

Conectada à ideia de eternidade, a morte também perdeu o seu lugar no capitalismo. A sociedade burguesa produz várias formas de esconder o espetáculo da morte, em contraste com os tempos históricos anteriores, nos quais “morrer era antes um episódio público na vida do indivíduo, e seu caráter era altamente exemplar” (BENJAMIN, 2022f, p. 223).

Na origem da narrativa, está a autoridade da morte, porquanto o narrador é aquele que transmite a sabedoria aos seus, avisado de que irá morrer, na tentativa de fazer algo que permaneça para a comunidade. De todo modo, na narrativa, a morte sempre tem seu lugar, “ou à frente do cortejo, ou ao final, como retardatária miserável” (BENJAMIN, 2022f, p. 227). Assim, a narrativa exige uma relação cuidadosa tanto com a memória quanto com a experiência, das quais encarregam-se as mulheres, na perspectiva de uma leitura do feminino em Benjamin.

Outro problema que se conecta intimamente àqueles da experiência e da narração é o da doutrina das semelhanças (2022a). Para compreender a esfera das semelhanças, é necessário, sim, observar a reprodução dos processos que geram semelhanças e não registrar as semelhanças encontradas. Noutros termos, é preciso considerar todo o processo, não apenas os resultados. A natureza engendra semelhanças, mas o homem tem o dom supremo de produzi-las. Na brincadeira infantil, está a escola dessa faculdade: “Para começar, os jogos infantis são impregnados de comportamentos miméticos, que não se limitam de modo algum à imitação de pessoas” (BENJAMIN, 2022a, p. 117).

Benjamin retoma a teoria da *mimesis* de Aristóteles: a *mimesis* como um processo de aprendizagem específico do ser humano, especialmente das crianças, para Benjamin. Em Aristóteles, o impulso mimético está na raiz do lúdico e do artístico; a aquisição de conhecimentos se dá em um processo prazeroso no qual se desenvolve a faculdade de reconhecer semelhanças e de produzi-las na linguagem. Nesse caminho esboçado por

Aristóteles, a teoria da *mimesis* induz a uma teoria da metáfora, pois conhecimento e semelhança, conhecimento e metáfora entretêm ligações estreitas, muitas vezes esquecidas, e até negadas (PIRES, 2014, p. 822). Assim, as limitações desse conhecimento se devem ao modo como Kant considerou a experiência enquanto experimento; como algo meramente mecânico, previsível, mensurável, pelo menos na *Crítica da razão pura* (2018) e na interpretação neokantiana que vigorava na Alemanha no princípio do século XX.

Ademais, o que Benjamin chama de comportamento mimético não se restringe à origem da obra de arte, como pensa a estética tradicional. Em um sentido antropológico, diz respeito a uma faculdade humana tão fundamental quanto a razão. Trata-se da capacidade suprema de produzir semelhanças, que está presente nas brincadeiras infantis em que a criança não se limita à imitação de pessoas, mas também *brinca* de ser moinho de vento e trem, por exemplo. Por conseguinte, o objetivo do jogo não é imitar a natureza.

O jogo não duplica, não copia nem repete, mas apropria-se do mundo social para reorganizá-lo, para imaginar configurações inéditas. Na teoria mimética da linguagem, está implícita uma lógica não da identidade, mas da semelhança; não há uma concepção identitária do sujeito e da consciência, mas “a eclosão de um verdadeiro outro” (GAGNEBIN, 1999, p. 103). A atividade mimética não se reduz a uma cópia, pois ela é uma mediação simbólica (PIRES, 2014, p. 823).

Nesse sentido, a infância define os contornos da própria questão da experiência em geral, não o contrário. A experiência adulta eclipsa o que é a experiência como problema filosófico, e para pensar isso, Benjamin segue a advertência do poeta Schiller, que adverte que se tenha consideração pelos sonhos da juventude, quando se tornar adulto (BENJAMIN, 2009, p. 24). Ou seja, as experiências da juventude e da infância são de uma beleza e inefabilidade que não são privadas de espírito enquanto o sujeito permanecer dentro da mentalidade da juventude, não obstante seu tempo cronológico seja outro.

Mais ainda, o que define a experiência humana é a habilidade mimética e não a linguagem racional. A mimese é característica, sobretudo, da criança, seu modo de ser, e por isso afirma Benjamin que “a brincadeira infantil constitui a escola dessa faculdade” (2022a, p. 108). Diferentemente disso, o que caracteriza os adultos é o uso da palavra não-mimética, não-criadora, palavra essa que tende a desaparecer no correr da vida, em função de suas vicissitudes.

As palavras substituem na vida adulta o âmbito mimético, a palavra mimetiza algo, em menor grau, ao *representar* coisas e não fazer aparecer as coisas mesmas. Uma criança não apenas imita algo, mas mais do que isso, a própria imitação *é* algo, o que faz o mundo cada vez

novo. “A criança quer puxar alguma coisa e tornar-se cavalo, quer brincar com areia e tornar-se padeiro, quer esconder-se e torna-se bandido ou guarda” (BENJAMIN, 2009, p. 93). O jogo é sempre uma nova coisa; a criança não vê a semelhança, porque ela não fixa a semelhança. Na brincadeira, segundo Benjamin,

há algo que não pode ser esquecido: jamais são os adultos que executam a correção mais eficaz dos brinquedos — sejam eles fabricantes, pedagogos ou literatos —, *mas as crianças mesmas, no próprio ato de brincar*. Uma vez extraviada, quebrada e consertada, mesmo a boneca mais principesca transforma-se numa eficiente camarada proletária na comuna lúdica das crianças. (BENJAMIN, 2009, p. 87).

Além disso, na infância, um objeto não é fixação de significado, por isso não é representação; ao passo que na vida adulta, as palavras fixam as coisas, por isso representam. Entretanto, se a mimese se desloca, a poesia é o âmbito da vida adulta em que o poder mimético pode ser redimido ou restituído, pois lá a palavra não fixa as coisas. Portanto, a poesia é a apresentação da verdade e todo o restante é repetição do mesmo, ou seja, todo o resto é catástrofe, para Benjamin. O ponto central aqui é que a imitação da criança não é uma imitação de coisas de todo, a imitação da criança é uma criação, uma vez que não ocorre fixação de significado. Nesse sentido, o romantismo lhe interessa uma vez que toma a verdade como produto da consciência reflexiva, já que a reflexão engendra, a um só tempo, a miniaturização lúdica do real no jogo e na infinitude do pensamento.

Dito de outro modo, a criança não vê a semelhança entre as coisas, ela vê a própria semelhança além disso, ela vê o sentido e não o signo. Assim, a experiência da criança é mais rica que a do cientista, porque a linguagem fala mais que as coisas. Há os sentidos místico, estético e metafísico da experiência para a criança, que não são a replicação do substrato mínimo da experiência, o qual seria a descrição de estados dos objetos, como peso, coloração, etc. Daí a empreitada de tentar salvar uma leitura de Kant que fosse em direção à coisa em si e às antinomias da razão, em contraposição ao estabelecimento da ciência como possuidora da maior dignidade, porquanto ela produz o conhecimento dentro de suas condições de possibilidade lógicas.

A criança mantém com as palavras e as coisas uma relação fluida e mística, que cria *ex nihilo* e que valoriza o efêmero. Na vida adulta, nós nos identificamos com nossas brincadeiras e não vemos mais a precariedade delas. Nesse momento, a perda lamentada pelo filósofo da mágica imanente da linguagem associa-se à linguagem que comunica algo para além dela mesma, tornando-se, assim, mero signo. Após o desaparecimento da linguagem mágica, com a predominância da linguagem dos signos, esse aspecto mimético ressurgiu em certos momentos

que se dão num piscar de olhos, como na imagem dialética, a qual elucidaremos no terceiro capítulo. A respeito da associação entre mimese e linguagem, temos, por uma perspectiva,

o lado mágico e mimético da linguagem, do outro lado, a comunicação. Seu caráter mágico reside na capacidade de reconhecer o silêncio da natureza e das coisas, ao nomeá-las. Isso corresponde à descrição, no mito bíblico, de um estágio anterior da linguagem como sendo aquele da imediatidade, no qual a comunicação e o comunicado ainda não tinham sido separados. (WEIGEL, 2005, p. 66).

Dito isso, com o curso do tempo histórico, a habilidade mimética sofre mudanças. Trata-se de saber se a faculdade mimética se extinguiu ou se se transformou — a aposta de Benjamin é na última possibilidade. Na linguagem, que não é um sistema arbitrário de signos, mas a expressão da essência espiritual, a mimese está presente de forma especial, sobretudo, na relação entre a palavra oral e a palavra escrita: a semelhança extrassensível reinstaura a relação entre o falado e escrito e o intencionado. Por conseguinte, a linguagem se torna um arquivo de semelhanças. “Assim, a faculdade de perceber semelhanças sensíveis entre dois objetos seria apenas um vestígio do poder arcaico de produzir assimilações que apaga, na imagem, as dualidades entre forma e conteúdo, sujeito e objeto” (LAVELLE, 2020, p. 43).

Antanho, o dom mimético era o fundamento da clarividência. Com efeito, a mais alta aplicação da faculdade mimética está presente na linguagem, que é um médium no qual as coisas se relacionam em suas essências. Ela está presente “nas substâncias mais fugazes e delicadas, nos próprios aromas. Em outras palavras: a clarividência confiou à escrita e à linguagem as suas antigas forças, no correr da história” (BENJAMIN, 2022a, p. 122).

As semelhanças são disruptivas e céleres, irrompem o fluxo das coisas para desaparecerem em seguida, como as imagens dialéticas das *Passagens* (2019). Para compreendê-las, há que se submeter a um tempo necessário, “a um momento crítico que o leitor por nenhum preço pode esquecer se não quiser sair de mãos vazias” (BENJAMIN, 2022a, p. 122). Esta formulação assemelha-se à formulação da tarefa do historiador materialista em *Sobre o conceito de história*, até mesmo pelas imagens mobilizadas, como o relampejar.

Sua percepção, em todos os casos, está ligada a um relampejar. Ela passa voando, e, embora talvez possa ser recuperada, não pode ser fixada, ao contrário de outras percepções. Ela se oferece ao olhar de modo tão efêmero e transitório quanto uma constelação de astros. A percepção das semelhanças, portanto, parece estar vinculada a um momento temporal. (BENJAMIN, 2022a, p. 119)

Do trecho depreendemos que a identificação das semelhanças está condicionada à entrega do sujeito ao tempo presente, atitude semelhante à do historiador materialista em seu último texto escrito.

Ademais, a capacidade de se espantar com o mundo, de instaurar o novo é própria da juventude, e nesse sentido é possível a Benjamin marcar como fator determinante a postura de não deixar esvanecer a capacidade do espanto e do sonhar quando nos tornamos adultos. “O jovem vivenciará o espírito, e quanto mais difícil lhe for a conquista de coisas grandiosas, tanto mais encontrará o espírito por toda parte em sua caminhada e em todos os homens” (2009, p. 25).

2.3.1) *Trauerspiel*, alegoria e linguagem

A morte é uma louca? — ou o fim de uma fórmula. Mas todos morrem audazmente — e é então que começa a não história.
Guimarães Rosa, *Palhaço da boca verde*

Após o exame das relações entre narração, experiência e mimese, cotejaremos agora, de modo mais detido do que na última seção do primeiro capítulo (subitem 1.4), o problema da alegoria na letra de Benjamin. Em *Origem do drama trágico alemão* (2020b), publicado em 1928, Benjamin abre o texto investigando a relação entre conceito, fenômeno e ideia. A tarefa da filosofia consiste em reconstituir o primado simbólico da palavra, no qual a ideia chega ao seu autoconhecimento, que é o oposto de toda comunicação orientada para o exterior — o que coincide com a linguagem feminina, porta-voz de um sentido ancestral da palavra. Tal tarefa realiza-se por meio da rememoração, à qual o passado que a mulher carrega é associado.

O drama trágico alemão “foi concebido, no espírito da alegoria, desde o início como ruína e fragmento” (BENJAMIN, 2020b, p. 254). Ruína e fragmento — eis a imagem do belo, para Benjamin, a qual se condensa no espírito barroco, uma vez que, entre os séculos XV e XVIII, os artistas apropriaram-se do colapso do classicismo, com vistas a glorificar a Deus e edificar os concidadãos.

Nesse contexto, o barroco, produto da Contrarreforma da Igreja Católica, encontra seu apogeu não nas obras alemãs, mas na espanhola peça de teatro *La vida es sueño*, de Calderón de La Barca, publicada em 1635. Afora esse “drama espanhol — o mais perfeito do teatro europeu —” (BENJAMIN, 2020b, p. 78), o drama trágico parecia apenas um renascimento tosco da tragédia grega, a qual desenvolvia o conflito daqueles pertencentes à alta sociedade com o seu destino, a terminar, quase sempre, em atmosfera lúgubre.

A partir da sensação vertiginosa que as “monstruosas profundezas” (BENJAMIN, 2020b, p. 47) da alma barroca propiciavam, manifestava-se a natureza antitética, que renuncia, inicialmente, à visão da totalidade. Tal natureza se externaliza na orientação para os extremos. Aquilo que soa destoante, portanto, fulgura como elemento de síntese, se se utilizarem os conceitos corretos. “Não é permitido ocupar-se do todo a não ser através de sua determinabilidade com base no pormenor”, resume Benjamin (2020b, p. 53).

O drama trágico (*Trauerspiel*), consoante o que sugere a língua alemã, trata de luto, lamúrias, lamentos. O barroco explora a tensão não resolvida entre transcendência e imanência, contrapondo a catástrofe à ideia de restauração do Renascimento. Se a comédia se compõe de um exórdio triste para obter fim alegre, e se a tragédia parte de poesia alegre até chegar a uma triste conclusão, o barroco se aproxima mais claramente da tragédia. O drama trágico explora o desespero sem saída da vida terrena. Nas palavras do autor,

O homem religioso do Barroco prende-se tão fortemente ao mundo porque sente que com ele é arrastado para uma queda de água. Não existe uma escatologia barroca; por isso, o que existe é um mecanismo que acumula tudo o que é terreno antes de o entregar à morte. (BENJAMIN, 2020b, p. 61)

No excerto, Benjamin aponta a relação íntima do barroco com a morte e com o sofrimento, os quais, contraditoriamente, permitem entrever a salvação transcendente. Há redenção quando se mergulha inteiramente na desolação da condição terrena. Com efeito, o barroco traz consigo as dimensões do luto (*Trauer*) e do jogo (*Spiel*).

A tragédia revela a precariedade inexorável da vida humana quando comparada com o destino. Porque a vida tem de ser assim, a forma de arte não pode esconder as fragilidades que constituem a razão necessária da catástrofe. O desencantamento com o curso do mundo desperta naquele despido de ingenuidade o sentimento do luto. Dessa forma, celebram-se os produtos da arte humana. Além disso, o barroco exhibe a antítese entre a nostalgia da natureza perdida e a ligação harmoniosa com ela.

Mais do que os dramas barrocos alemães, porque apegados à rigidez do estilo e pobres de ideias pagãs, as obras de Shakespeare e Calderón alcançam a perfeição, pois contêm, além desses motivos, passagens jocosas que ressoam a comédia. Ora, o apogeu consiste na morte, no limiar da transformação da forma, para Benjamin. Sob a influência destes autores, o movimento romântico Tempestade e Ímpeto (*Sturm und Drang*) procurou fazer emergir o núcleo cômico no drama trágico.

Participante do movimento, Goethe viu a alegoria como um objeto digno de reflexão, do qual também Benjamin se apoderou. Este diz: “Ora, a alegoria (...) não é uma retórica ilustrativa através da imagem, mas expressão, como a linguagem, e também a escrita” (2020b, p. 173). Com efeito, cumpre ao barroco a técnica da alegoria, que absorve os símbolos, dando expressão própria ao inexprimível e ecoando a tarefa da tradução. É nesse sentido que é possível extrair os traços daquilo que, no começo, havia sido nomeado como linguagem feminina, deslocada nesses textos de Benjamin.

Os antigos chamavam os sinais dos deuses providos em momentos tensos de símbolos, cuja infinitude, autolimitando-se, humaniza-se. Tal humanização se condensa na morte: “A história, com tudo aquilo que desde o início tem em si de extemporâneo, de sofrimento e de malogro, ganha expressão na imagem de um rosto — ou melhor, de uma caveira” (BENJAMIN, 2020b, p. 174). Desse modo, percebemos que o problema da morte capturou Benjamin em diversos textos, em diversos momentos, fosse sob o problema do barroco, da narração e da experiência.

2.3.2) (Des)amores de Benjamin

*O amor me atravessou
A alma como se vento do monte em
carvalhos cai.
Safo*

Tecidas as relações implícitas entre os estudos sobre a linguagem, a experiência e o feminino, passaremos agora a considerações sobre determinados episódios da própria vida de Benjamin, os quais se coadunam com nosso objeto de estudo. Em *Infância berlinense* (2013) — um texto repleto de nostalgia e de imagens vacilantes de sua infância —, os elementos biográficos sofrem, assim como os materiais culturais, transformações a partir das quais se tornam imagens em que a reflexão teórica é introduzida. Nos exemplos aduzidos nesta seção constam o amor, o erótico e até mesmo o ódio nas relações com algumas mulheres que fizeram parte de sua vida.

Em *O despertar do sexo*, subseção daquele texto, Benjamin conta que, pelo costume familiar, participaria de uma celebração judaica, cuja senha de entrada apenas um parente distante possuía. A caminho de encontrá-lo, Benjamin desiste de comparecer à festividade religiosa. O desvio da rota converge na “primeira sensação de prazer, em que se misturavam a

profanação do dia santo e a cumplicidade da rua” (2013, p. 116). Aqui, fica clara a proximidade entre desvio e erotismo.

Outra passagem interessante é sobre a mãe de Benjamin, costureira exímia, que fabricava as roupas do filho. Sentado ao lado dela para bordar, mãe e filho seguem com a agulha furando os tecidos, nessa “silenciosa tarefa doméstica” (BENJAMIN, 2013, p. 110). O autor narra com carinho as cenas em que sua mãe está presente. Diz, ainda, que as empregadas da casa se referiam a ela como “senhora da costura” (*Näh-Frau*), mas, após anos, percebe que se tratava do vocativo “minha senhora” (*gnädige Frau*). “Não seria possível inventar um título que me revelasse de forma mais evidente todo o poder de minha mãe. Como todos os soberanos, também ela exercia a sua influência a partir de um trono, neste caso a mesa de costura” (Benjamin, 2013, p. 109), diz ele, referindo-se à primeira alcunha.

De modo geral, as memórias se tornam conjunto descontínuo, não cronológico, de construções alegóricas em que personagens femininas constituem figuras da vida no presente, como a *Mummerehlen*.

Muhme é uma antiga e obsoleta palavra alemã para tia, designa mais precisamente a irmã da mãe, ou uma parenta idosa do lado materno, ou ainda uma mulher idosa que vive sozinha. Essa palavra inventada, que se torna o nome próprio de um “espírito”, contém uma plurivocidade semântica que remete aos elementos teóricos disseminados na fatura poética texto. *Mumm* significa o murmúrio de alguém que não pode falar, o balbuciar da criança, enquanto *Mumme* designa ao mesmo tempo a máscara e o mascarado. No verbo *mummen*, as duas significações se cruzam, pois a palavra quer dizer murmurar ou balbuciar, mas também se disfarçar ou mascarar. Podemos notar ainda que *Rehlen* é um anagrama para *Lehren*, doutrinas ou teorias, palavra que se encontra no título da ‘*Doutrina das semelhanças*’. (LAVELLE, 2020, pp. 42-43)

Em *Muhmerehlen*, Benjamin diz que, pela sua incompreensibilidade, ela transformou-se num fantasma para ele. Ao refletir sobre essa figura feminina, ele evoca a similitude entre os jogos infantis e a doutrina das semelhanças, os quais se condensavam nas suas brincadeiras, através das quais ele se transfigurava em peças de roupa, móveis e casas. A canção infantil que faz referência à *Muhmerehlen* evoca algo de parecido com a descrição da linguagem das mulheres: a mudez da voz e o poder de sedução.

Nas palavras do autor, “Ela própria [*Muhmerehlen*] nunca me confiou nada. Talvez quase nem tivesse voz. O seu olhar caía com flocos indecisos da primeira neve. Se tivesse me atingido uma única vez, isso teria sido uma consolação para toda a vida” (BENJAMIN, 2013, p. 102). Ademais, o nome da primeira colega de classe que morreu era o nome de uma mulher: Luise von Landau. Benjamin andava por Berlim a procurar pela casa dela.

Mais ainda, há uma anedota interessante relacionada à temática das mulheres e do feminino na vida pessoal de Benjamin. Em 1928, ele resenhara um livro de Eva Fiesel, *A filosofia da linguagem no romantismo alemão*, cujo tema se relacionava à sua tese de doutorado *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão* (2011), publicada em 1920. A resenha reflete o preconceito de Benjamin contra a mulher e, em especial, contra a mulher intelectual. “Porque é recorrendo à condição de mulher da autora que a resenha explicita a violência que percorre todas as suas linhas. O estudo de Eva Fiesel é classificado por Benjamin como um *típico trabalho de mulher*”, argumenta Muricy (2020, p. 61).

Posteriormente à publicação de Benjamin, Fiesel solicitara ao editor da revista, Kracauer, que pudesse responder à crítica. Kracauer nega, e Benjamin lhe agradece por tê-lo livrado da “megera” que o ameaçava com a cruz gamada, referindo-se, talvez, ao clima antisemita no meio acadêmico. Entretanto, Fiesel era, como Benjamin, judia e encontrava dificuldades para subsistir na universidade, aspectos que a aproximavam dele, mas que ele ignorara. Ele ignorara as semelhanças entre eles, com exceção de sua condição enquanto mulher.

“A agressividade inaudita, mesmo em um crítico sem clemência, revela uma misoginia intelectual”, afirma Muricy (2020, p. 62). Entretanto, nós não nos referimos à querela que envolve Fiesel a fim de desqualificar Benjamin e suas reflexões acerca do feminino, mas sim com o intuito de mostrar a complexidade mesma das posições do autor, com suas contradições inerentes à própria vida, e, mais ainda, à própria obra.

Ademais, sabe-se que o amor, em Benjamin, vincula-se à imaginação, porquanto é a faculdade mental que recorda o tempo vivido a partir da ausência real do objeto. Por conseguinte, o amor, assim como as imagens, é anacrônico, não como “simples permanência no que foi um dia — sobrevivência, espectro ou fantasma —, mas um retorno do passado que contraria, conservando e transgredindo, a finitude e a morte” (MATOS, 2020, p. 153). Inspirado intelectualmente por tensões sem solução, buscou também na vida amorosa parcerias impossíveis com mulheres que o negavam constantemente, incluindo casadas.

Um dos amores mais eminentes é aquele com Asja Lacis, diretora de teatro russa, comunista e revolucionária, que influenciara Benjamin na direção do pensamento marxista. É a ela que Benjamin dedica a obra *Rua de mão única* (2013, p. 5), ao escrever “Esta rua se chama Asja Lacis, em homenagem àquela que na qualidade de engenheiro a traçou no coração do autor”, num gesto que posiciona o amor como experiência iniciática do pensamento filosófico.

Além disso, propondo-nos a uma reflexão crítica feminista, concordamos com Cixous (1976) que não há uma mulher geral nem ideal. A escritora aposta na elaboração epistemológica baseada numa experimentação com o corpo que quebre a armadilha do silêncio. Se o silêncio é a condição de possibilidade da conversa, então ele é algo muito importante. Decerto, para uma fala precisa, carece-se de muita escuta, portanto, muito silêncio. Contudo, pode-se ouvir eternamente sem que tal escuta seja ativa, isto é, que produza fala coesa. Assim, é necessário intercambiar com a fala, pois viver emudecida não vem acompanhado de emancipação.

As imagens benjaminianas se situam numa ambivalência, aferindo certa passividade às mulheres, relegadas ao eterno presente da vida familiar. A respeito da família, ele comenta em *Infância berlinense* (2013, p. 62) que ela é a construção “podre e sinistra em cujos cubículos e recantos se instalaram os mais sórdidos instintos”. A consideração da família como um arranjo social complexo prenhe de mentiras e opressão é um ponto de vista que se aproxima do feminismo contemporâneo, em que pese o fato de a crítica benjaminiana do lar não estar imiscuída na posição da mulher. Para o feminismo, o lar, em que a mulher estaria segura, revela-se o lugar que a aprisiona na figura de esposa e mãe, sujeita à servidão infundável do trabalho doméstico e do trabalho de cuidado (FEDERICI, 2019).

Para todos os efeitos, a prostituta é um pilar de sua crítica da modernidade. “Mais do que textos de circunstância, [os ensaios de juventude] formam um esboço que define, em linhas fortes, muitos dos temas capitais de seu pensamento, posteriormente desenvolvidos nos anos 30” (MURICY, 2020, p. 47). Ter feito da prostituta uma questão metafísica é uma perspectiva original do pensamento de Benjamin, uma vez que ela é vista como a resolução da antinomia corpo e alma. O autor intentava transformar a relação entre natureza e civilização através de uma nova razão que integrasse sensibilidade e corporeidade, que estão relacionadas à crise da identidade masculina na modernidade.

Em *Metafísica da juventude* (2020a), Benjamin almeja encontrar a permanência ontológica da experiência evanescente. Nesse texto se tratava de elaborar a experiência do efêmero e do contingente, Benjamin trata a prostituta, justamente, de modo metafísico, uma vez que ela revela a prostituição de todos. Assim, ela encarna um elemento crítico e erótico da cultura. “Se Herbert Belmore considera que, ou bem todas as mulheres são prostitutas, ou bem nenhuma, Benjamin amplia a consideração na fórmula: somos todos prostitutas. E radicaliza: se não somos, deveríamos ser”, afirma Muricy (2020, p. 48).

Como vimos no começo do segundo capítulo, qualquer indivíduo, homem ou mulher, comporta em si o feminino e o masculino. Nas conversas em que a linguagem em seu aspecto

mais corriqueiro está presente, é possível remontar ao passado arcaico de onde provém o sentido do que se diz. “Uma conversa é sempre evocação de passado, uma imersão da memória, um reconhecimento” (MURICY, 2020, p. 50). Mais ainda, “a prostituição sexualiza o espiritual, desnuda publicamente as relações com o corpo e com o prazer, ao contrário da cultura masculina que busca hipocritamente privatizar e espiritualizar o sexo” (MURICY, 2020, p. 52). Acerca da relação com o pensamento feminista,

Não se pode negar que um veio rico para o pensamento feminista possa ser encontrado nas reflexões de Benjamin. (...) As mulheres silenciosas, do ensaio de 1913, não são vítimas de uma opressão linguística ou do sistema de exclusão do hegemônico discurso patriarcal. São as guardiãs do sentido, depositárias do sagrado arcaico e, ainda, combatentes do uso instrumental da linguagem. São o feminino, partilhado por homens ou mulheres. (MURICY, 2020, p. 49)

Porém, discordamos da autora. Nós nos perguntamos justamente em que medida a posição feminina destacada por Benjamin no ensaio reflete, de maneira indireta e complexa, a lógica patriarcal. Ora, reiterar a diferença em relação ao *logos*, posicionando-a como vazia, abismal, silenciosa e criadora não seria também reiterar a norma, da qual aquela depende? Decerto, o feminino apresenta subversividade na medida em que se afasta da subjetividade capitalista.

Portanto, podemos pensar a seguinte questão: se há ou não uma hipostasia da posição feminina, que seria aquilo da ordem do momentâneo por excelência ou, por definição, indefinível. Defendem a primeira possibilidade Geulen (1996) e Stögner (2014, 2020). A segunda, Pinho (2020) e Muricy (2020). Nós nos filiamos mais à posição do primeiro grupo, cujas leituras trazem elementos críticos materialistas à questão de gênero concernindo a obra de Benjamin, os quais não foram vistos da mesma forma pelas autoras brasileiras. Não obstante a medialidade sem fins da linguagem seja aspecto incontornável para se pensar uma saída da pobreza de experiências, defendemos que Benjamin recai, em muitos momentos, numa espécie de idealização ou substancialização da postura feminina, na medida em que oculta a contingencialidade histórica inerente ao processo de divisão feminino-masculino, tratando o primeiro como divino, espiritual — em última instância, metafísico.

Nessa esteira, ao considerar a sexualidade feminina sempre como poética e silenciosa, não estaria alijando aquelas mulheres do esforço necessário de enunciarem sua própria história e, no limite, de se apropriarem do aporte fálico, também necessário, em certa medida, para se viver nesta sociedade? Não estaria Benjamin reiterando uma alteridade exótica (GEULEN, 1996)? Com efeito, o argumento tratado aqui é escorregadio. Em que medida a descrição de

Benjamin se aproxima do patriarcado e em que medida ela se afasta? Em que medida ela oferece possibilidades de romper com o estado de coisas vigente? Tais perguntas fornecem o ponto de partida para o capítulo seguinte.

Vimos também que o erotismo, tal qual o silêncio, é constituinte da fala. O silêncio se reúne em torno da mulher, na qual o passado e o presente se encontram. A virtude do gênio é ouvir a si próprio, enquanto a da prostituta é ouvir ao outro, razão digna de crítica a Benjamin. Saliente-se que o gênio, homem da reflexão por excelência, contíguo ao romantismo, visava a se desprender dos grilhões da tradição, de modo que se obtivesse a criação absoluta.

Ademais, é digno de nota que a linguagem, esfera própria da compreensão mútua, é pensada como a esfera da não-violência, escreve nosso autor em *Para a crítica da violência* (2017b). Lá ele defende que a linguagem é totalmente inacessível à violência do direito, sobretudo, à decisão de quem pode morrer e de quem pode viver. Todavia, há diversos estudos no campo da crítica da cultura demonstrando que determinados usos da linguagem criam e reproduzem diversos tipos de violência, na medida em que língua e poder se entrelaçam. Contradizendo-se a si mesmo, Benjamin reitera o emudecimento imposto às mulheres, pois hipostasia o silêncio como atributo feminino. Contra o emudecimento, mais do que contra o silêncio, as mulheres devem falar e escrever. Ora, escrever é precisamente trabalhar de modo a desfazer o trabalho da morte, afirma Cixous (1976).

Com efeito, *Metafísica da juventude* (2020a) é o texto seminal de Benjamin que trata da linguagem feminina, cujos resquícios, ecos e ressonâncias são encontrados nos textos posteriores, porém de forma delicada e tortuosa, pois não há menção clara a essa temática. Todavia, um traço importante a ser destacado nas reflexões sobre a narração e a experiência é o corpo frágil e minúsculo, que se coaduna com a crise do sujeito masculino na modernidade (BUCK-MORSS, 1992; GEULEN, 1996), agora anestesiado em razão de sua hiperpotência melancólica. Ora, não é o homem com falo intumescido que Benjamin escolhe como efígie do século XX, mas alguém carregado de incertezas, que acolhe a própria impotência, porque sabe que sem ela não há vigor.

3.0) MULHERES-MERCADORIA

3.1) Espaço de imagem, espaço de corpo

Espelhos de falha, eixo de dobras
Pontos de inter-
Seção:
Teu terreno.
 Paul Celan, *Ar-reverso*

No capítulo anterior, tratamos das temáticas linguagem e experiência na obra de Benjamin, presentes em seus ensaios escritos nas décadas de 1910 a 1930. Em *Metafísica da juventude* (2020a), o autor circunscreve o feminino a uma relação privilegiada com a linguagem, relação essa que a dignifica e não a violenta, porque não a reduz à comunicação. Nos demais textos que abordam a linguagem do ponto de vista teológico, essa relação permanece implicitamente. Nos textos posteriores, Benjamin se debruça sobre a reminiscência da mimese nas experiências da narração, da infância e da poesia, as quais guardam semelhança com a atitude feminina.

Dito isso, passaremos agora ao exame de textos que versem sobre a relação entre surrealismo, materialismo e história com vistas a perscrutar que lugar ou não-lugar se reserva ao feminino e às mulheres. Examinaremos os seguintes conceitos: espaço de imagem e espaço de corpo, que coincidem; imagem dialética; ruína e catástrofe. Além disso, focaremos nas passagens em que Benjamin se debruça sobre a mulher lésbica e a prostituta, porém segundo o prisma do materialismo político, não mais segundo o prisma linguístico.

Inicialmente, no ensaio sobre o surrealismo, Benjamin afirma que essa corrente lida menos com literatura do que com experiências que servem de propedêutica à iluminação profana, compreendida como “superação autêntica e criadora da iluminação religiosa” (BENJAMIN, 2022g, p. 23). Semelhantemente, no âmbito da paixão, inspirado pelo romance *Nadja*, de Breton, Benjamin afirma tratar-se mais de iluminação profana do que de prazer sensual. Por conseguinte, “a sensibilidade é a verdadeira matéria da poesia. A sensibilidade é, por natureza, sofredora” (BENJAMIN, 2020b, p. 162). Ela encontra sua concretude no erotismo e sua perfeição na paixão.

Porém, o ponto fulcral do surrealismo é que seu mérito consiste em antever as energias revolucionárias dos objetos antiquados do cotidiano, quando eles começam a ser abandonados pela moda. Nisso consiste a “base revolucionária e materialista do surrealismo” (BENJAMIN, 2019; K 1a, 6; p. 663). Aos objetos antiquados o estudioso deve dirigir um olhar político, mais

que histórico, isto é, apreendê-los a partir de sua promessa não cumprida, mas que *pode* se cumprir, de romper com a catástrofe. Tal promessa se situa justamente numa encruzilhada, onde há fantasmagorias. Benjamin sintetiza a operação do olhar político do seguinte modo:

Toda a investigação séria dos dons e fenômenos ocultos, surrealistas e fantasmagóricos, precisa ter um pressuposto dialético que o espírito romântico não pode aceitar. De nada nos serve a tentativa patética ou fanática de apontar no enigmático o seu lado enigmático; só devassamos o mistério na medida em que o encontramos no cotidiano, graças a uma ótica dialética que vê o cotidiano como impenetrável e o impenetrável como cotidiano. (BENJAMIN, 2022g, p. 33)

Ou seja, a expectativa de que as coisas possam ser diferentes reside naqueles objetos tidos como banais, não nos portadores de gênio espiritual, como suporia o romantismo. A inutilidade dos objetos promove a “libertação das coisas da servidão de serem úteis”, tal como afirma Benjamin nas *Passagens* (2019, H 3a, 1, p. 355). Ele cita Marx, que diz que só possuímos um objeto quando ele existe para nós como capital ou quando nós o utilizamos. Assim, o sentido de ter configura-se como alienação.

Noutras palavras, ante a repetição do mesmo no curso da história, é preciso “descobrir no espaço da ação política o espaço completo da imagem” (BENJAMIN, 2022g, p. 34), sendo a imagem aquilo que dá a ver o arranjo complexo de relações antagônicas, seja entre o capital e a força trabalhadora, seja entre o subjetivo e o objetivo, seja entre o intelectual e o corpóreo — ou, ainda, entre o masculino e o feminino.

Ademais, Benjamin afirma ser preciso organizar o pessimismo, descobrir que e como fazer com a desconfiança ante a humanidade e as classes sociais. Nesse arranjo complexo de forças, não há qualquer lugar confortável, pois é necessário haver uma

justiça dialética, de modo que *nenhum dos seus* [do indivíduo, da psique] *membros deixe de ser estilhaçado*. No entanto, e justamente em consequência dessa destruição dialética, esse espaço continuará sendo espaço de imagens, e algo de mais concreto ainda: *espaço do corpo (Leibraum)*. (BENJAMIN, 2022g, p. 34).

Tal afirmação inflamada revela a mútua imbricação de que tratamos nesta dissertação entre corpo e imagem. Segundo Geulen (1996), o materialismo político de seu pensamento é direcionado a corpos frágeis, em sua maioria, femininos. Todo espaço de imagem de Benjamin é feminino, ou, pelo menos, orienta-se por ele. Weigel (2005) concorda com essa leitura, abalizando que a releitura do material introduz na esfera política a sua matéria-prima — o corpo — enquanto, ao mesmo tempo, enfatiza a maneira pela qual ele é constituído e estruturado enquanto imagem.

Diferentemente do que poder-se-ia pensar, o espaço de imagens não é uma metáfora nem uma substituição das palavras, mas sim a imagem tomando o lugar do conceito. Em Benjamin, a memória se articula na imagem, as ideias são estruturadas como imagens. Assim, o espaço da imagem junta-se ao espaço do corpo, especialmente do corpo feminino (WEIGEL, 2005, p. 58). Ademais, a imagem é, por excelência, fugidia. Nas palavras do autor: “Aquilo que se sabe que irá desaparecer em breve torna-se imagem” (BENJAMIN, 2015, p. 89).

Paralelamente, “imagens e corpos de mulheres se tornaram o material privilegiado das personificações alegóricas” (WEIGEL, 2005, p. 93). Há, então, um vetor que vai da imagem à alegoria como espaço do inconsciente, atravessando o feminino e a mulher, uma vez que o espaço de imagem e o espaço de corpo são tomados como alegóricos, como o que introduz o discurso do Outro, pensado, na modernidade, como a mulher.

Na perspectiva de Stögner (2014, 2020), que se apresenta mais marxista do que a maioria das intérpretes brasileiras, como Muricy (2020), Pinho (2020) e Lavelle (2020), a prostituta é reificada (*verdinglicht*), pois se submete ao fetichismo da mercadoria (*Unterwerfung unter den Warenfetisch*). Reificar significa literalmente transformar em coisa — no alemão, a palavra possui como raiz a palavra *Ding*, que significa coisa. Desse modo, a mulher é “a personificação da reificação da humanidade na sociedade capitalista-patriarcal” [*Inbegriff der Verdinglichung von Menschlichen in der kapitalistisch-patriarchalen Gesellschaft*] (STÖGNER, 2014, p. 294).

Porém, a reificação demonstra a alienação do mundo das coisas, de modo que pode apontar para uma subversão. Por essa duplicidade, a mulher se situa para além do princípio de gênero (*Jenseits des Geschlechterprinzips*)¹³, expressão de Horkheimer adotada por Stögner (2014, p. 296).

Nesse sentido, a figura da prostituta é situada por Benjamin como a contraditória corporificação do valor de troca burguês e do caráter fetichista da mercadoria, aspecto consensual para todas as intérpretes da questão. A prostituta concentra a relação privilegiada do diagnóstico da sociedade, relação essa que envolve a troca de mercadorias, a moral sexual e as performances de gênero.

A mulher em geral, na *Metafísica da juventude* (2020a), desempenha diferentes papéis: enquanto ouvinte, guia o falante pelo abismo de seu passado; enquanto prostituta, espera desde

¹³ Clara recorrência ao texto de Freud, *Além do princípio de prazer (Jenseits des Lustprinzips)* (2020), no qual surge o conceito de pulsão de morte, concebido como compulsão à repetição. Trata-se da dificuldade de lidar com a diferença, que enriquece as experiências. Do mesmo modo, a divisão estanque entre masculino e feminino acaba por petrificar os comportamentos e os desejos, impedindo a diferença.

sempre o falante. Assim, ela se torna a guardiã do limiar que desvela o passado, sendo este aquilo que não possui nenhum presente na linguagem instrumental. De todo modo, as figuras femininas permanecem como memórias mudas dos homens, conforme a crítica perspicaz de Stögner (2014), com a qual assentimos.

Visto isso, a oposição não reconciliada entre sexo e espírito se amalgama num presságio da utopia (*Vorzeichen eines Utopischen*), o qual é explorado do ponto de vista marxista-materialista por Benjamin. As moradoras femininas daquilo que já foi (*das Gewesene*) e o silêncio nos escritos de juventude transformam-se, posteriormente, na constelação do despertar das *Passagens* (WEIGEL, 2005, p. xv). Assim, a alegoria como outro discurso passa a ser discurso do outro, sendo este outro a mulher.

Além disso, Benjamin afirma no ensaio sobre o surrealismo que “no centro desse mundo de coisas está o mais onírico dos seus objetos, a própria cidade de Paris. E nenhum rosto é tão surrealista quanto o rosto verdadeiro de uma cidade” (2022g, p. 26). Nos *Exposés* de 1935 e de 1939 das *Passagens* (2019), Paris não é a capital da França, porém do século XIX. A topografia da cidade pode ser lida como uma alegoria do inconsciente e da memória. Há, ainda, a personificação alegórica, da cidade como mulher e a representação da cidade como corpo sexualizado. Vejamos:

Construir a cidade topograficamente, dez vezes ou cem vezes, a partir de suas passagens e suas portas, seus cemitérios e *bordéis*, suas estações e seus ..., assim como antigamente ela se definia por suas igrejas e seus mercados. E as figuras mais secretas, mais profundamente recônditas da cidade: assassinatos e rebeliões, os nós sangrentos no emaranhado das ruas, os *leitos de amores* e incêndios. (Benjamin, 2019; C 1,8; p. 167, grifos nossos).

A relação entre mulher e cidade representa uma certa ruptura de Benjamin com a ideologia patriarcal, haja vista que o espaço da feminilidade se cristalizou como sendo o interior da casa. Nas considerações benjaminianas, privilegiam-se o bordel e a rua, razão pela qual o autor possui um modo de compreensão que dessacraliza o lugar da mulher. Entretanto, eleger como privilegiadas as figuras que se opõem à posição politicamente conservadora acerca da mulher, na figura da mãe, esposa etc. não termina reiterando a própria norma, uma vez que a negação permanece dependente da identidade? A discussão é delicada e os argumentos, escorregadios. Nesse aspecto, temos mais perguntas do que respostas.

Na prostituição das grandes cidades, a mulher se torna um artigo de massa, uma mercadoria humana, o que o leva a afirmar: “o amor pela prostituta é a apoteose da empatia com a mercadoria” (BENJAMIN, 2019; J 85, 2; p. 618); “a mercadoria tenta olhar-se a si

própria nos olhos. Celebra a sua humanização na prostituta” (BENJAMIN, 2015, p. 168). Porém, para nós, nesses trechos, Benjamin parece quase zombar do homem que se apaixona pela prostituta, como se este estivesse desavisado de algo óbvio: que se trata de uma relação de trabalho em que qualquer tipo de envolvimento afetivo não cabe.

Ainda, o fato de Benjamin localizar na prostituta a mercadoria por excelência, por um lado, mostra a face perversa de todo e qualquer trabalho regido pelo capital, mas, por outro lado, elimina a peculiaridade do trabalho sexual, da qual, entretanto, não conseguiremos tratar aqui. A prostituta é a reificação da humanidade, como disse Stögner, mas também a memória dessa reificação. Trata-se de revelar, ao mesmo tempo, a perversidade do capital e a desumanização que ele produz pelo fetichismo da mercadoria, que se resume à contradição entre a cristalização do trabalho morto e a impossibilidade da cristalização do tempo, conforme anuncia Marx na quarta seção do primeiro capítulo de *O capital* (2013). Contudo, exatamente porque Benjamin faz a prostituta zombar do homem que a procura, ele parece apostar na ideia de que há maior chance nos grupos marginalizados, porque eles conhecem o logro do trabalho assalariado, ao modo como, para Marx, também sabe o proletariado.

Em suas palavras, nas *Passagens*, “no bordel e no salão de jogos trata-se do mesmo deleite, que é o mais pecaminoso: enfrentar o destino do prazer” (2019, p. 531). Benjamin compara o sexo ao jogo, nos quais não se sabe qual nem como será o fim. Em ambos, é preciso desfrutar menos sob o ponto de vista da utilidade do que sob o do próprio processo, o que constitui o erótico. Ademais, o amor era também um exercício espiritual, conforme apresentado no ensaio sobre o surrealismo (2022g).

A ambivalência enxergada por Benjamin na prostituta surge, nesse momento de seu pensar, a partir de Baudelaire. Reside no fato de ela ser socialmente marginalizada, mas representar um princípio fundamental da sociedade — a troca universal sob forma da mercadoria. Ela é a vendedora e o vendido em um, seu corpo é a própria mercadoria, que exerce o efeito de alienar os homens uns em relação aos outros, porquanto se relacionam apenas como portadores de mercadoria (MARX, 2013). Decerto, todos os trabalhadores vendem o seu corpo, mas, pelo fato de haver sexo pago na relação de prostituição, torna-se visível que se trata sempre de corpo no trabalho.

Além do mais, segundo a sexualidade burguesa, ela nega a “natureza”, pois não transa a fim de ter filhos. Assim, ela tensiona a binariedade de gênero, defende Stögner (2014). Esse aspecto se assemelha ao da lésbica, razão pela qual afirma-se que “o amor lésbico leva espiritualização ao ventre feminino, onde implanta o *pendão de lírios do amor ‘puro’* que não

conhece nem gravidez nem família” (BENJAMIN, 2015, p. 169, grifos nossos). As palavras grifadas expressam idealização da parte do autor no que se refere à mulher lésbica, atribuindo-lhe poeticidade inerente, como se a relação amorosa e sexual entre duas mulheres fosse, por natureza, delicada e excelsa. Por isso, consideramos que, nesse ponto, Benjamin incorre em reificação.

A prostituta e a lésbica não produzem acréscimo força trabalhadora para usufruto do capital; como consequência, a prostituta guarda consigo o limite da fronteira do erótico para o domínio da família burguesa. Semelhantemente, o poema de Baudelaire “A uma transeunte”, analisado por Benjamin, suscita no homem o despertar das emoções ao modo do choque, porque o homem e a passante nunca mais se verão na grande cidade. Desse modo, a passante é uma amada sem aura, assim como a prostituta, afirma Chisholm (2009, pp. 256-59).

Ao mesmo tempo, porém, “a aparição que a torna desejável é o adeus. Em meio à multidão na qual desaparece, a imagem da “passante”, figura um amor que poderia ter sido e não foi. É um fantasma”, conclui Olgária Matos (2020, p. 161). O trecho a seguir resume a posição de Benjamin pensando a partir de Baudelaire sobre a prostituta:

A mulher em Baudelaire: a presa mais valiosa no ‘triunfo da alegoria’ — a vida que significa a própria morte. Essa qualidade é, da forma mais incondicional, própria da prostituta. É a única coisa que não se pode negociar, e para Baudelaire a única coisa que importa (BENJAMIN, 2015, p. 164).

Assim, a prostituta é a alegoria da modernidade, do ponto de vista da mercadoria como forma universal de relação entre seres humanos. Sua vida significa a própria morte, porque o mais-valor nos tira a possibilidade de uma vida digna — portanto, morte em vida. Essa relação se dá a ver quando o mundo da mercadoria se verte em alegorias. “A alegoria agarra-se às ruínas. É a imagem do desassossego petrificado” (BENJAMIN, 2020b, p. 163).

3.2) Imagem dialética e ruína, ou a ruína da imagem

Operava o passado — plástico e contraditório rascunho.
Guimarães Rosa, *Desenredo*

Contiguamente ao surrealismo, o sonho anuncia o que está morto e denuncia uma série infinda de promessas não cumpridas, que têm de ser percebidas pela sensibilidade arguta do historiador materialista e resgatadas pela atividade interruptiva e não conformadora dos fins da história, atividade essa a que Benjamin chama de revolução. Há outra possibilidade para o

sonho no coletivo que não a denúncia da ruína? Para Benjamin, a resposta é positiva e situa-se na tarefa do historiador materialista.

O que se interpõe nitidamente nos *Exposés*, nos livros N e X das *Passagens* (2019) e nas *Teses sobre o conceito de história* (2005) é a relação entre sonho e história mediada pela ruína — entendida aqui como expectativa em uma época não cumprida e manifesta em artefatos tidos como desimportantes para os historiadores do progresso. A aposta um tanto quanto inquietante de Benjamin na materialidade dos sonhos aponta para a relação inalienável destes com o mundo das coisas, para além do mundo da psique.

Ao se propor escovar a história a contrapelo, o filósofo tenciona desconstruir a historiografia e os métodos tradicionais de pesquisa a partir de um olhar atento às transformações históricas da percepção humana, atuando contra o “bordel do historicismo” (BENJAMIN, 2022i, Tese XVI, p. 250), que considera o tempo como vazio e homogêneo; contra as ruínas da modernidade e os estilhaços urbanos das metrópoles; contra os atos de barbárie que se cometem em nome do progresso (PIRES, 2014, p. 815).

Se o filósofo, nessa fase amadurecida, passa por uma guinada marxiana, devido à convivência com Asja Lacis, e, ao mesmo tempo, não deixa de abandonar a temática do sonho, é porque o autor opera com uma forma bastante *sui generis* de tratar a história: transpõe para o modo de lidar com a dialética materialista a interpretação do sonho (BENJAMIN, 2019, N 4,1, p. 506). Tal método heterodoxo consiste em auscultar a história por intermédio de seus próprios restos, resíduos, desejos coletivos irrealizados em uma época e identificáveis nos objetos materiais esquecidos, o que configura a sua “propedêutica para as instâncias do despertar” (BRETAS, 2006, p. 9). A esse respeito, sustenta Benjamin:

O que são desvios para os outros, são para mim os dados que determinam minha rota. – Construo meus cálculos sobre os diferenciais do tempo – que, para outros, perturbam as ‘grandes linhas’ da pesquisa. (...) Caracterizar e preservar os intervalos da reflexão, os espaços entre as partes não essenciais deste trabalho, voltadas com máxima intensidade para fora. (BENJAMIN, 2019, N 1, 2; N 1, 3, p. 759).

Por conseguinte, o que lhe chama a atenção no mundo das coisas são os objetos secundários, desimportantes, esquecidos, atrasados para o progresso técnico. Ao voltar-se para eles, Benjamin visa a fazer justiça aos farrapos, não os inventariando, e sim utilizando-os. “No século XX, a história é apresentada como um imenso acúmulo de ruínas. O sonho é, pois, símile da catástrofe em permanência” (BRETAS, 2006, p. 13). A esse respeito, afirma Benjamin:

O conceito de progresso tem de assentar na ideia de catástrofe. Que as coisas ‘continuem como estão’, é isso a catástrofe. Ela não é aquilo que a cada momento temos à nossa frente, mas aquilo que já foi. O pensamento de Strindberg: o inferno não é nada que tenhamos à nossa frente — é esta vida aqui embaixo (BENJAMIN, 2020b, p. 181).

Com efeito, resta apenas o corpo frágil humano na modernidade, pois a maquinaria é muito mais potente do que ele próprio. A experiência de pertencer à classe trabalhadora na era do capital não resguarda tempo de vida suficiente para a arte, o amor, o pensamento, a vida em comunidade, de modo que lhe resta apenas a morte. Portanto, devido ao caos social, o suicídio instalava-se entre as massas trabalhadoras. Logo, tem-se que

as resistências que a modernidade oferece ao ímpeto produtivo natural do homem são desproporcionais às suas forças. Compreende-se que ele vá enfraquecendo e busque refúgio na morte. A modernidade tem de ser colocada sob o signo do suicídio, que apõe o seu selo a uma vontade heroica que nada concede a um modo de pensar que lhe seja hostil. (BENJAMIN, 2015, p. 77).

Ao contrário disso, a felicidade consiste precisamente em redimir as possibilidades do passado, ou seja, recuperar a impossibilidade de outrora no presente recheado de múltiplos agora. Por isso, “a imagem da felicidade está indissolúvelmente ligada à da salvação” (BENJAMIN, 2022i, Tese II, p. 242). Do mesmo modo, a felicidade é pensada como a “frágil força messiânica para a qual o passado dirige um apelo” (BENJAMIN, 2022i, Tese II, p. 242), a qual o materialista não pode ignorar. Daí o modo como Benjamin pensa a história ser regido por um messianismo fraco, uma esperança que só é esperança porque há atividade, há o empenho lúcido de transformação que não ignora a probabilidade, mais do que a possibilidade, de falhar.

Entretanto, é curioso que, na tese II do último texto escrito do autor, haja referência *en passant* — como uma passante, poderíamos brincar —, ao amor, às mulheres que ele amou, mas por quem não foi correspondido. Ele escreve: “A felicidade capaz de suscitar nossa inveja existe apenas no ar que respiramos com pessoas com as quais poderíamos ter conversado, com mulheres que *poderiam ter se entregado* a nós” (BENJAMIN, 2022i, p. 242).

Ressaltamos o tempo verbal empregado, o futuro do pretérito composto do indicativo, que revela o desejo de possibilidade da impossibilidade, isto é, daquilo que não se deu. Inspirada no surrealismo, a consideração benjaminiana da história trata, afinal de contas, disso. Note-se que as temáticas do amor e das mulheres se revelam intrinsecamente relacionadas aos problemas filosóficos da maior importância para o autor.

É justamente pelo fato de que as imagens chocam, produzem distúrbios na concepção de perfectibilidade dos seres humanos que elas importam. Importam tanto pelo seu conteúdo — o que nos interessa, o da profusão de mulheres — quanto pelo seu ato de desorganização do pensamento estático. Decerto, as *Teses sobre o conceito de História* (2005, 2022i) não são somente uma crítica ao progresso, mas também um manifesto contra o pensamento linear.

Dito de outro modo, a história, para Benjamin, é pensada a partir da assunção de que o passado pode adquirir um grau mais alto de atualidade do que no próprio momento de sua existência, devido à imagem *na qual* (menos *por meio da qual*) ele é compreendido. Logo, a memória involuntária engendra uma “desordem produtiva” (BENJAMIN, 2019, H 5, 1, p. 359).

Nessa perspectiva, o conhecimento existe apenas em lampejos, breves instantes ressoados pelo trovão (BENJAMIN, 2019, N 1, 1, p. 759). Afinal, para Benjamin, o conceito fundamental do materialismo histórico não é o progresso, mas sim a atualização, que transforma o passado, sempre rascunho e precário, haja vista que o trauma impede o acesso à sua totalização.

No que tange à relação entre história e ruína, a concepção de imagem dialética mostra-se imprescindível, presente, sobretudo nas *Passagens* (2019).

Somente as imagens dialéticas são autenticamente históricas, isto é, não-arcaicas. A imagem lida, quer dizer, a imagem no agora da cognoscibilidade, carrega no mais alto grau a marca do momento crítico, perigoso, subjacente a toda leitura. (...) Seria o despertar a síntese da tese da consciência onírica e da antítese da consciência desperta? Nesse caso, o momento do despertar seria idêntico ao ‘*agora da cognoscibilidade*’, no qual as coisas mostram seu rosto verdadeiro – o surrealista. Assim, em Proust, é importante a mobilização da *vida inteira em seu ponto de ruptura*, dialético ao extremo: o despertar. (BENJAMIN, 2009, N 3,1, N 3a, 3, pp. 768-769, grifos nossos).

Isso significa que as imagens dialéticas são redentoras da humanidade porque são inúteis, não podem ser vislumbradas sob o signo da eficiência, não servem mais à técnica compreendida como domínio da natureza. O que importa nelas é o momento de ruptura com a cadeia causal do passado, não o de continuidade, correspondente à catástrofe — haja vista que “no tempo do inferno, o novo é sempre o eternamente igual” (BENJAMIN, 2019, S 2a, 3; p. 899). No tempo regido pelo capital, a novidade corresponde tão somente à produção padronizada de mercadorias.

Assim, as imagens dialéticas permitem uma relação engenhosa, no sentido de criativa, com os próprios seres humanos e com a natureza, além de oferecerem o tempo na imobilidade, numa “constelação saturada de tensões” (BENJAMIN, 2022i, tese XVII, p. 251). Conforme

Didi-Huberman (2021, p. 275), “produzir uma imagem dialética é apelar ao Outrora, é aceitar o choque de uma memória recusando-se a se submeter ou ‘retornar’ ao passado”.

Ainda sobre ela, Benjamin a retoma nas *Teses sobre o conceito de história*:

A verdadeira imagem do passado passa célere e furtiva. É somente como imagem que lampeja justamente no instante de sua recognoscibilidade, para nunca mais ser vista, que o passado tem de ser capturado. (...) Pois é uma imagem irrestituível do passado que ameaça desaparecer com cada presente que não se reconhece nela como visado. (BENJAMIN, 2005, Tese IV, p. 62).

Depreende-se, logo, que compreender o passado não significa compreender em sua inteireza dos fatos, mas sim com a implacabilidade de sua presença no presente (MAGALHÃES & VELIQ, 2023).

Contudo, ressaltamos que o enfoque no enfrentamento ao progresso é incompatível com a nutrição de um sentimento nostálgico ou melancólico em relação às ruínas, visto que tal sentimento impediria de agir no presente, favorecendo o lamento e a identificação com os vencedores da história; muito embora o sistema do capital favoreça a melancolia como processo de subjetivação, devido à desumanização e à inexistência do tempo de trabalho em proveito do próprio sujeito, não alienante. O culto à nostalgia e a um passado inconcebível para o presente é característico da burguesia e dos que com ela se identificam; a esquerda, diferentemente disso, busca aquilo que *agora* é impossível, porém imprescindível a uma vida digna.

Por isso, embora a melancolia sempre se fizesse presente em sua vida e em sua obra, a proposta política de Benjamin é menos um lamentar do que um lutar, de modo que a tarefa dos materialistas históricos permite assimilar o impulso revolucionário na mercadoria ultrapassada e, assim, dar às ruínas um novo destino. Nisso consiste a organização do pessimismo. Ora, a filosofia luta para não ceder à catástrofe.

Para tanto, deve reabilitar a imaginação como potência política, isto é, a politização da estética como resposta ao fascismo, como Benjamin escreve no final intimidante de *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (2022c). Ao contrário, o fascismo permite às massas que se expressem, mas que de modo algum exerçam seus direitos, conservando-se, assim, as relações de propriedade privada. Isso é a estetização da política, própria da extrema direita.

Nesse ensaio, inspirado na análise marxiana histórico-dialética da sociedade capitalista, Benjamin sustenta que o modo de percepção sensorial se altera de acordo com as mudanças da cultura, não obstante a natureza influencie nesse processo. Para compreender a obra de arte na era atual, é preciso entender a decadência da aura e as alterações no médium da percepção, bem

como as condições sociais dessa decadência. A necessidade de dominar o objeto se torna cada dia mais imperiosa, o que se torna visível na cópia e na reprodução.

Ao contrário, a singularidade da obra de arte pré-industrialização é determinada pelo modo como ela se instala na tradição interpretativa, que é completamente viva e mutável. Logo, a aura da obra de arte tem um valor ritual, pois é cultuada, inacessível. O autor assevera posteriormente ao ensaio da reprodutibilidade, nas *Passagens*:

Rastro e aura. O rastro é a aparição de uma proximidade, por mais longínquo esteja aquilo que o deixou. A aura é a aparição de algo longínquo, por mais próximo esteja aquilo que a evoca. No rastro, apoderamo-nos da coisa; na aura, ela se apodera de nós. (BENJAMIN, 2019, M 16a, 4, p. 747)

Com base no trecho, podemos pensar que a linguagem feminina cujo ventríloquo é a poesia de Safo, conforme vimos no capítulo anterior, surge como aura, na medida em que o mistério se sobrepõe ao saber. Dessa linguagem, temos apenas vestígios do passado, o que confere o caráter longínquo. Já o modo como o autor pensa as mulheres nos escritos tardios, não mais sob o ponto de vista do modo como se apropriam das palavras, mas sob o ponto de vista de como se relacionam com a mercadoria e a dominação burguesa, pode ser lido como o rastro.

3.3) Subjetividade arruinada: melancolia e virilidade

Um homem, ao menos, é livre; pode percorrer as paixões e os países, transpor obstáculos, tomar gosto pelas alegrias mais longínquas. Mas uma mulher é impedida continuamente.
Flaubert, *Madame Bovary*

Com efeito, nos momentos em que Benjamin se dedicava a pensar os problemas da linguagem, da teologia e da experiência, o feminino era pensado ao modo de Goethe, que escreveu no fim da segunda parte de Fausto: “O indescritível / Realiza-se aqui / O Eterno-Feminino / atrainos para si” (GOETHE, 2015, pp. 1063-1065). Agora, devido à guinada materialista e marxista, Benjamin medita acerca das mesmas figuras, lésbica e prostituta, interessado na relação que elas portam com o capital e com o próprio corpo.

Em *Passagens* (2019), há um livro dedicado à prostituta, no qual Benjamin afirma que “os traços da heroína são determinados, com efeito, pelo amor lésbico” (Benjamin, 2019; J 81a, 2; p. 611). Em *Baudelaire e a modernidade* (2015), “a lésbica é a heroína da modernidade. Nela, um ideal erótico de Baudelaire — *a mulher que evoca dureza e virilidade* — é penetrado

por um ideal histórico — o da grandeza no mundo antigo” (BENJAMIN, 2015, p. 92, grifos nossos).

Note-se que agora a mulher não é mais pensada sob o signo do mistério, da aura, da escuta e do silêncio — “o silêncio como aura”, afirma Benjamin (2015, p. 171) —, mas sob o domínio da virilidade — incômoda. Virilidade incômoda porque a transformação da mulher implica a transformação do homem, uma vez que se trata de relação, seja via ressentimento, seja via alegria, seja para a intensificação ou abrandamento da misoginia. Ademais, a transformação não é uniforme para todas as mulheres, tampouco. De todo modo, os homens se encontram em queda.

“Nas coisas alienadas, a estranheza transforma-se em expressão; as coisas mudas falam como ‘símbolos’” (BENJAMIN, 2019, I 3a, p. 373). Podemos ler esse trecho conforme a perspectiva da mulher, que, em seu duplo caráter de alienada — estranha — e emudecida *pela violência*, não por naturalidade do feminino, articula uma linguagem que requer tradução. Precisamente, o argumento segundo o qual o emudecimento é produto da violência e não da natureza pode ser descortinado a partir da fase tardia de Benjamin, não da inicial, em que o silêncio era característico do feminino quase que por atribuição da natureza, sob a forma de um fetiche.

Ainda em *Baudelaire e a modernidade* (2015), Benjamin cita o manifesto feminista de Claire Démar, membra do movimento saint-simoniano: “Basta de maternidade! Basta de leis do sangue! Repito: basta de maternidade! No dia em que a mulher se libertar dos homens que lhe pagam o preço do seu corpo, só terá de agradecer a sua existência à sua própria criatividade” (2015, p. 93). O trecho apresenta críticas contundentes à designação inexorável da mulher enquanto mãe e esposa. Em seguida, ele cita as vesuvianas, mulheres francesas revolucionárias que formaram um batalhão no movimento comunista de 1848, cujo lema era: “em cada mulher do movimento, há um vulcão revolucionário em atividade” (BENJAMIN, 2015, p. 95).

As citações demonstram atenção por parte de Benjamin às demandas feministas do século XIX e às transformações pelas quais a sociedade moderna industrial passara. Ademais, é digno de realce que o século XIX começou a inserir sem reservas a mulher no processo de produção, fora do lar e do trabalho doméstico, de modo a obrigá-la a trabalhar nas fábricas, razão pela qual Benjamin afirma que

no decorrer do tempo, era inevitável que surgissem nela [na mulher] traços masculinos, já que o trabalho fabril os implicava, sobretudo os mais visivelmente desfigurados de sua feminilidade. Formas superiores de produção, a própria luta

política, poderiam favorecer o aparecimento de traços masculinos numa versão mais nobre. (BENJAMIN, 2015, p. 95).

Assim, depreende-se que a conquista da virilidade por parte da mulher a torna mais nobre que o homem e, portanto, ameaçadora — para quem está no poder. Para nós, tal conquista é complexa. Por um lado, de fato a mulher se enriquece com a virilidade; por outro, somam-se novas responsabilidades e compreender-se a si mesma se torna mais difícil, uma vez que não há parâmetros para o reconhecimento. Com a junção da sensibilidade e da assertividade na figura da mulher, tem-se a solidão. A esse respeito, Benjamin cita uma passagem de Baudelaire, na qual o poeta critica Flaubert (2022), cuja obra-prima representa a mistura de sedução e virilidade na mulher:

pelo que tem de mais enérgico e pelos seus objetivos mais ambiciosos, mas também pelos seus mais profundos sonhos, Madame Bovary... foi sempre um homem. Como Palas Atena, saída da cabeça de Zeus, esta estranha figura andrógina concentrou em si todo o poder de sedução próprio de um espírito masculino num fascinante corpo de mulher (BAUDELAIRE *apud* BENJAMIN, 2015, p. 93).

Baudelaire hesita, o que vemos pelas reticências, em afirmar que madame Bovary é um homem. Entretanto, Flaubert afirmara que a sua personagem foi baseada nele mesmo, devido aos seus próprios relacionamentos extraconjugais, para além da diferença óbvia de gênero — isto é, o autor ser homem, e a personagem, mulher. O romance, lançado em 1857, causou grande comoção em Paris, por tematizar o adultério cometido pela jovem burguesa Emma Bovary. Em função do chocante enredo, o autor foi processado, acusado de ofensa à moral e à religião. No tribunal, Flaubert foi indagado acerca de quem teria lhe inspirado a composição da personagem-título. O escritor, de modo lacônico, respondeu: “*Emma Bovary c’est moi*” (Emma Bovary sou eu), defendendo-se das acusações. Apesar de condenado pelos críticos puritanos da época, o autor francês foi absolvido pelos juristas.

Resumidamente, a obra trata da história de uma mulher rica, culta e bela, porém enclausurada no casamento. Madame Bovary, após o primeiro ano matrimonial, enxerga o marido como homem medíocre, sem talentos nem para o pensamento nem para o erotismo. Ao contrário, Emma, de imaginação fértil, encontra meios para realizar traições, frutos do afã por êxtase e delírio. A jovem sustenta o prazer dos devaneios e das promessas, mas, ao se deparar com o real do encontro amoroso, foge em busca de uma idealização sempre-além, nunca aqui e agora. Arruinada pela própria presunção e pela incapacidade de se haver com a verdade sobre

si mesma, incluindo seus equívocos, a personagem decide pôr fim à sua história envenenando-se com arsênico. “Grande Emma. Pobre Emma” (KEHL, 2022, p. 468).

Desse modo, Flaubert opera uma crítica da burguesia, cujo ideal de matrimônio se mostra tanto um cárcere tedioso para a mulher quanto um contrato econômico baseado em mentiras. Com crises histéricas frequentes e humor ora depressivo, ora eufórico, Emma transita entre a melancolia e a audácia com que vive suas paixões. Por vaidade, contrai dívidas escondida do marido, as quais, somadas ao desamor, levam o casamento à ruína. Destarte, carrega consigo marcas de ambiguidade, como todo bom personagem de ficção.

Relendo a citação de Baudelaire feita por Benjamin, as mulheres enérgicas são comparadas ao homem, lidas como andróginas, porque à época era inconcebível que uma mulher, sendo mulher, fosse potente. As mulheres intelectuais, como Bovary, são, segundo Benjamin, o apanágio, o ápice do ser humano perfeito, pois possuem a aptidão tanto para o cálculo quanto para o sonho. Ora, não há ser humano perfeito; vemos nessa colocação uma idealização de Benjamin. Em nossa perspectiva, é preciso humanizar o olhar sobre as mulheres e, mais ainda, permitir-se ser olhado por elas, de modo que lhes seja outorgada a possibilidade do erro. “De um só golpe, como Baudelaire sempre soube fazer, ele eleva a esposa pequeno-burguesa de Flaubert ao estatuto de heroína” (BENJAMIN, 2015, p. 94), pelo fato de a personagem desvelar a hipocrisia burguesa.

Contudo, ao mesmo tempo que faz afirmações elogiosas ao percurso da mulher viril na modernidade, Benjamin mostra-lhes resistência, na medida em que elas seriam repugnantes por serem “imitações do espírito masculino” (BENJAMIN, 2015, p. 94). Para nós, este é um ponto problemático. A posição de Benjamin é contraditória, pois primeiro ele reproduz as críticas feministas em seu texto, como vimos na citação de Claire Démar, mas depois afirma que a virilidade da mulher é apenas uma cópia do espírito masculino, como se a mulher deixasse de ser mulher ao incorporar a racionalidade. Como se, por ser viril, fosse sempre um homem.

De todo modo, inspirado, antanho, pela poesia sáfica e, agora, pela poesia baudelairiana, Benjamin se utiliza de mulheres para formular constelações inalienáveis de seu pensamento. Baudelaire estava “perseguindo o trabalho, lento e persistente, como se temesse que as imagens lhe escapassem” (BENJAMIN, 2015, p. 115), afirma o filósofo sobre Baudelaire, mas bem poderia ser o filósofo sobre ele mesmo. O que interessa, em última análise, é “deixar a imagem mergulhar na memória” (BENJAMIN, 2015, p. 119). Ao fazer isso, o espaço de tempo (*Zeitraum*) se traduz em sonho de tempo (*Zeit-traum*) (Benjamin, 2019, K 1,4, p. 661).

Além de *Bovary*, a lésbica de Baudelaire despreza a burguesia e “não pode ser salva, porque (...) é insolúvel a ambígua confusão que a marca” (BENJAMIN, 2015, p. 95), qual seja, a confusão entre ser uma mulher e escolher outra mulher como objeto de amor. Sendo assim, neste ponto, Benjamin se restringe a uma matriz de pensamento heterossexual, em conformidade com a ideologia patriarcal. Segundo ele,

A figura da mulher lésbica pertence, no sentido mais estrito, aos modelos heroicos de Baudelaire. (...) O século XIX começou a inserir sem contemplações a mulher no processo de produção mercantil. Todos os teóricos eram unânimes em afirmar que isso poria em perigo a sua feminilidade, que com o passar do tempo a mulher assumiria necessariamente traços masculinos. Baudelaire afirma esses traços, mas ao mesmo tempo quer retirá-los da tutela da economia. Assim, dá ênfase puramente sexual a essa tendência da evolução da mulher. O modelo da mulher lésbica representa o protesto da ‘modernidade’ contra o avanço tecnológico [...] (BENJAMIN, 2015, pp. 163-164).

Depreende-se da passagem o temor existente na cultura misógina de que a mulher se apoderasse do trabalho, do dinheiro e do espaço público. Constata-se também que o sexo se libertou de Eros na obra de Baudelaire, uma vez despido de aura amorosa, com o advento da prostituição como serviço social nas grandes cidades da Europa, conforme aponta Silvia Federici (2020). Por isso, “a prostituição abre a possibilidade de uma comunhão mítica com as massas” (BENJAMIN, 2015, p. 165).

Além disso, sobre a melancolia, Benjamin afirma que “as alegorias são as estações na via dolorosa do melancólico. (...) A impotência é o fundamento da via dolorosa da sexualidade masculina” (2015, p. 160), o que reitera a rejeição da suposta onipotência do homem viril genial. Avisado de que a onipotência inexistente e revela, precisamente, a impotência moribunda do sujeito masculino, Benjamin sustenta que as alegorias, enquanto imagens das ruínas, exibem o sofrimento do melancólico.

Reconstruir esse sofrimento é tarefa da rememoração, a qual, na psicanálise, tende para a desagregação do sujeito, em função da destrutividade das experiências inconscientes. Cômico disso, Benjamin atesta que “a proposição fundamental de Freud que está na base dessas observações pressupõe que ‘o consciente nasce no lugar de um vestígio de uma lembrança’” (2015, p. 111). A obra citada por Benjamin nesse momento é *Além do princípio de prazer*, na qual Freud (2020) inaugura o conceito de pulsão de morte, inerente a todo ser vivo e, enquanto tal, aspirante à própria finitude.

Porém, esse conceito também está presente na compulsão às vivências repetitivas, que, igualmente, conduzem à morte do sujeito, porquanto não levam à criação da diferença. Sendo

assim, a pulsão de morte se avizinha da melancolia, considerada a perversão do modo de lidar com a perda (FREUD, 2016).

A função mais significativa da consciência, segundo Freud, é proteger contra os estímulos externos, defender o organismo daquilo que está fora e que é muito mais poderoso que o interior. Essa relação se traduz na oposição entre princípio de realidade e princípio de prazer. A consciência protetora dos estímulos está para a experiência, assim como os choques estão para a vivência, na medida em que o narrar exige um processo de elaboração ao qual a consciência precisa chegar.

Desse modo, tanto o homem genial artista quanto a mulher histérica, porque impedida do acesso ao trabalho que produz valor, do direito à palavra pública e de levar a cabo seus desejos, refletida em *Madame Bovary* (2022), podem ser compreendidos sob o ponto de vista da melancolia. Em uma época de pobreza de experiências e sobejo de vivências individuais e intransmissíveis¹⁴, restam perdas inelutáveis, sobre as quais trataremos na seção seguinte, porém sob o ponto de vista de algumas reflexões feministas contemporâneas.

Por fim, constatamos que, nessa fase amadurecida da obra benjaminiana, as mulheres não são mais lidas do ponto de vista do feminino da linguagem, do silêncio, da compreensão do passado do falante, que é homem, conforme vimos no capítulo anterior. Agora, são lidas do ponto de vista do capital, da relação com o trabalho e com a mercadoria, sendo as prostitutas, elas mesmas, mercadorias — é o que se interpõe de modo claro no texto de Benjamin. Ora, podemos perguntar: seriam todas as mulheres mercadorias? A divisão generificada do trabalho não pode ser lida como uma produção de catástrofe no tempo histórico moderno? Com tais indagações, passamos à seguinte seção.

3.4) Corpos enlutáveis, corpos matáveis

*A flor do áster, sem se dobrar, travessou
 Tuas lembranças entre
 Lar e abismo.
 Um desamparo estranho se fez
 Presente, você chegou
 Quase
 A viver.
 Paul Celan, Perfumes mudos de outono*

¹⁴ Diferenciamos, aqui, intransmissível de incomunicável. O incomunicável se transmite poeticamente, ainda que de forma precária e não totalizante, como está posto em *A tarefa do tradutor* (2017a). Já o intransmissível diz respeito àquilo que não se permite exteriorizar, sobretudo, devido à forma da sociedade do capital, em que a narrativa oral se perdeu, como está posto em *Experiência e pobreza* (2022d).

Após termos transpassado o modo como o próprio Benjamin lida com as mulheres na fase tardia de seu pensamento, a partir dos momentos surrealista e marxista, passaremos então a reflexões feministas acerca do direito à vida digna, do luto, da divisão generificada do trabalho na sociedade capitalista. Em se tratando dos dois primeiros direitos, abordaremos também o que diz Benjamin acerca da morte de Sócrates e dos vencidos da história. Nessa empresa, dialogaremos com as autoras Judith Butler (2009), Cinzia Arruzza (2015) e Carla Rodrigues (2020).

A escolha de introduzir aqui o pensamento de Judith Butler se justifica pela afinidade na consideração de corpos proscritos socialmente. Em *Quadros de guerra*, Butler (2009) designa a diferença entre vidas precárias e vidas enlutáveis, a qual é moldada por meio de um seletivo enquadramento de violência. O pressuposto básico para que a vida de um sujeito seja considerada perdida é a apreensão de sua vida enquanto vida. Ora, se a vida não é lida enquanto tal, ela não será vivida nem perdida de modo digno. Eis o ponto de partida para a diferenciação hierárquica das categorias de vida.

Com vistas a fazer face a essa divisão, Butler se questiona quais são as condições que tornam possível apreender um conjunto de vidas como precárias. Em outras palavras, a capacidade epistemológica de apreender uma vida depende das normas do poder que definem quem é considerado vivente, porque a norma facilita, se não automatiza, o reconhecimento do sujeito. Desse modo, não há vida nem morte sem relação com algum tipo de enquadramento político.

Devido à necessidade de questionar o porquê de certos sujeitos — minorias sociais, nas quais a mulher lésbica e prostituta, pensadas por Benjamin, enquadram-se — sofrerem não só a ausência de reconhecimento, mas a violência, fazem-se necessárias duas coisas: primeiro, produzir um novo quadro que apreenda o caráter precário de todas as vidas, uma vez que sempre se depende do outro; segundo, produzir um quadro que também se configure como uma oposição ética e política às perdas que o capitalismo engendra.

Ora, uma vida pode ser sistematicamente negada até o momento de sua morte, até depois, inclusive. Em certa medida, a necessidade de abrigo, trabalho, comida, cuidado médico, status legal, laços afetivos etc., em suma, a necessidade de condições econômicas e sociais que sustentem a vida atesta que nossas vidas sempre estão nas mãos de outros. A diferença é que a condição compartilhada da precariedade não leva ao reconhecimento recíproco entre sujeitos, mas à exploração de vidas que não são vidas, destrutíveis e inelutáveis — sendo a lésbica, a prostituta e a mulher viril as que interessam no presente texto.

Isso posto, a capacidade de enlutar-se por outrem constitui pressuposto das vidas que importam, pois, sem possibilidade de luto, há uma vida que nunca terá sido vivida. Nas palavras de Butler (2009, p. 15), “a capacidade de enlutar-se precede e torna possível a apreensão do ser vivo como vivo, exposto à não-vida desde o começo”, já que a morte limita toda vida. Afinal, um corpo não pode ser pensado sem a finitude e sem a alteridade.

Por conseguinte, há uma humanidade dividida entre aqueles por quem se preocupa com urgência e aqueles cujas vidas e mortes não nos sensibilizam. A crítica da violência começa com a questão: “o que permite a uma vida tornar-se visível em sua precariedade e o que nos impede de ver outras vidas nesse sentido?” (BUTLER, 2009, p. 59). A atitude ética não surge espontaneamente, atitude essa que Benjamin pressentia no seu pensamento, embora de forma distinta. Ademais, tornar-se cidadão, mais do que ser cidadão, consiste em exercer o direito de debater os termos do reconhecimento de uns pelos outros.

Alguém deve ser digno de luto antes mesmo de sua vida ser perdida. E o sujeito deve viver sabendo que sua perda será enlutada. Nesse sentido, o direito ao luto divide humanos e subumanos. “Por isso, a condição de enlutável não é algo que se dê apenas quando a morte acontece, mas bem ao contrário, ser enlutável é condição para que uma vida seja cuidada desde o seu nascimento, é condição para que uma vida seja reconhecida como vida” (RODRIGUES, 2020, p. 69).

Ademais, Rodrigues (2020) afirma que o luto é o argumento central da obra butleriana. Baseados em *Antígona*, os escritos reivindicam o direito ao luto público, criticam a violência do Estado e pensam temas como a despossessão de si e a interdependência. A filósofa pós-estruturalista desenha uma proposta ética a partir da condição da vida enlutável, desigualmente enquadrada na sociedade. Portanto, ela visa a revelar os enquadramentos que balizam a condição de possibilidade de manter determinadas vidas como precárias, perdidas e não enlutáveis.

Ora, se a morte é central na luta pelo reconhecimento e se ela não se dá do mesmo modo para todos os corpos, então é mister reconhecer os quadros que tornam certas vidas inteligíveis e outras ininteligíveis. Vejamos:

Há um movimento permanente de relação entre a vida e a morte, perceptível a partir do processo de luto como mecanismo de elaboração de toda as perdas que nos constituem. Esta relação entre vida e morte depende de uma concepção de vida que não seja absoluta, mas interdependente, e de um conceito de morte que não esteja marcado pela noção de fim. (...) Somos feitos e desfeitos uns pelos outros, numa rede de relações que nos antecedem, das quais dependemos mesmo sem saber, e continuamos a existir numa política de luto como política de memória. (RODRIGUES, 2020, p. 62)

Portanto, temos ainda de erigir a relação entre Butler em Benjamin. Neste, a morte é o que permite a narrativa da experiência. O autor pensa a morte como pedra de toque de uma forma social em que os membros da comunidade se relacionavam uns com os outros de forma não alienada, isto é, enquanto sujeitos portadores de mercadoria. Trata-se da morte emaranhada na vida, não a morte sem vida, como no tempo melancólico da ausência de simbolização do que se passou. Em uma palavra, a atenção de Benjamin sempre — isto é um traço comum a toda sua obra — esteve voltada àquilo que Butler chama de vidas precárias.

Mais do que engendrar vidas dignas, é preciso preservar-lhes a memória. É isso o que Benjamin afirma, com toda sua potência, na tese VI das *Teses sobre o conceito de história*: “tampouco os mortos estarão em segurança se o inimigo vencer. E esse inimigo não tem cessado de vencer” (2022, p. 244). Além disso, se redimir a humanidade implica obter o passado completo, para o qual cada um dos momentos é importante, conforme também está posto na tese VI. As mulheres ouvintes, sem voz e sem passado, são parte imprescindível desse processo.

Por essa razão, o andrógino anjo de Klee, que combina masculino e feminino, incorpora um potencial utópico redentor de toda a humanidade, alega Beasley-Murray (2013). Todavia, haverá um momento em que não falaremos mais de masculino e feminino? Quando a opressão misógina não mais existir, talvez essas categorias possam ser abolidas, no horizonte da luta pelo reconhecimento. Hoje, porém, elas ainda parecem ser importantes, pois não as assumir criticamente — do ponto de vista não só do imaginário, mas do trabalho e da mercadoria — seria mistificá-las.

Ademais, em *Origem do drama trágico alemão* (2020b), Benjamin realiza incursão sobre a morte de Sócrates, ponto de viragem na história grega. Sócrates agonizado apresenta-se como paródia da tragédia, uma vez que altera o sentido da morte do herói. Decerto, Sócrates não constitui herói épico, de espírito guerreiro, nem trágico, dominado pelas paixões; mas sim o herói da razão. Em vez das lendas heroicas ultrapassadas de Ésquilo, Sófocles e Eurípedes, Platão criou uma nova, que simboliza “um brilhante desenvolvimento do discurso e da consciência” (BENJAMIN, 2020b, p. 115).

Apesar de Benjamin admitir que a morte do filósofo tem que ver com a morte trágica, pois consiste em sacrifício coordenado por antigo direito, Sócrates agonizado inaugura o espírito da justiça vindoura dos diálogos que conduzem à verdade. Mais ainda, o filósofo seduz para apresentar a verdade, coloca Badiou em *Elogio ao amor* (2013). Em suas palavras, “[filosofia] é o amor singular de expor o próprio corpo tomado pela língua, pela ideia. Todo

filósofo é um ator, por mais hostil que ele seja ao teatro e ao faz de conta. Pois, desde os nossos antepassados gregos, nós falamos em público” (BADIOU, 2013, pp. 56-57). Nesse ato de exposição, faz-se presente a dimensão oral da filosofia, a qual era importante para Benjamin na narrativa da experiência.

Transformado em mártir, o mestre de Platão luta o tempo todo com as palavras para, ao final, morrer em silêncio, mas com consciência. “Sócrates morre voluntariamente, e voluntariamente, num gesto de inaudita superioridade e sem obstinação, emudece ao recusar a fala” (BENJAMIN, 2020b, p. 116). Eis o elemento dramático platônico, imiscuído no apreço à racionalidade, que, entretanto, carrega semelhança com a postura feminina da linguagem.

A morte, para Sócrates, modelo benjaminiano, e para Antígona, modelo butleriano, não é investida de terror. Ambos não temem a morte como algo infamiliar; ao contrário, reconhecem-na como algo próprio e destinado. A vida trágica, seja de Sócrates, seja de Antígona, portanto, não encontra o fim na morte. A vida trágica se realiza tão somente porque os limites da vida na linguagem e da vida no corpo lhe são inerentes.

O luto surge, assim, como ressonância do trágico, estágio preparatório da profecia. A tragédia grega e o drama barroco da cristandade (*Trauerspiel aus der Christenheit*) assemelham-se, sobremaneira, devido à descrição do luto. Muito antes de sugerir tristeza aos espectadores, trata-se de peças que especulam para um público já em luto, defende Benjamin (2020b). Por conseguinte, o tema do luto é a interface para pensarmos Butler ao lado de Benjamin.

Visando à discussão acerca do particular e do universal, cara à modernidade e ao feminismo, passaremos às seguintes considerações. Este modo de produção social engendra a universalidade na qual as pessoas são interdependentes e na qual a acumulação capitalista constrange objetivamente a reprodução da vida. Entretanto, há significativa soma de trabalhos teóricos feministas que criticam o universalismo, preterido ao localismo, à diferença e à particularidade. Audre Lorde, bell hooks, Veronica Gago, Rita Segato, Glória Anzaldúa Lélia Gonzalez, Sueli Carneiro e Grada Kilomba figuram alguns nomes dessa corrente, cuja demanda se aproxima mais dos feminismos negro e latinoamericano. Porém, haja vista o escopo desta dissertação, não dispomos de condições para fazer essa discussão agora.

Para universalistas, no entanto, no particularismo cada particular se torna universal. Arruzza (2017) se questiona acerca da possibilidade da transformação das relações sociais heterossexistas, racistas e classistas sem que se articulem reivindicações universais de liberdade e igualdade. Para a autora, a resposta é negativa, ou seja, exige, necessariamente, o arranjo com

e no universal, na medida em que somente nele haveria aliança possível. Para nós, esse é um ponto ainda indecidível, que merece mais pesquisa. Em suas palavras,

Feministas devem manter-se firmes à noção de universalidade, não meramente porque é efetivo estrategicamente; mais importante, porque nós já estamos emaranhados na universalidade historicamente produzida tanto pelas relações sociais capitalistas quanto pelo discurso da modernidade política. A questão que deveríamos nos perguntar, portanto, não é tanto como a política feminista pode se libertar do universalismo, mas, antes, que tipo de universalidade nós precisamos para transformar radicalmente as relações sociais e pôr fim à opressão heterossexista. (ARRUZZA, 2017, p. 2, tradução nossa)

Argumentando sobre a existência de três diferentes tipos de universalidade, os quais são irrelevantes para o presente texto, Arruzza se revela favorável à universalidade política, que pressupõe o constrangimento do ser humano e da razão pelo processo histórico. Portanto, trata-se de uma posição afim à de Marx (2013). Assim como ambos, Judith Butler (2009) demonstra ser favorável a uma rearticulação do universal, desde que a partir das considerações do corpo e da contingência. Desse modo, Butler propõe sua própria ontologia — delicada —, na qual resta a universalidade aberta e contestada permanentemente.

Ademais, Arruzza defende a igualdade que integra a diferença, mas toma a posição coerente de rejeitar a igualdade abstrata que reproduz as diferenças como desigualdades. Seu ponto de vista parece-nos cauteloso, na medida em que assumir o capitalismo como universalidade real não significa homogeneizar completamente as condições e experiências de cada lugar. Isso é o que ela diz, mas podemos acrescentar até mesmo a divisão centro-periferia com o trabalho “livre” no primeiro e a escravidão no segundo, divisão essa inalienável ao modo de produção capitalista.

Nesse cenário feminista contemporâneo, servimo-nos de Benjamin, na medida em que ele também procurava alternativas à dialética idealista de subjetividade e objetividade, particular e universal. Sua solução parece fiar-se mais à particularista, direcionada ao miúdo, ao sensível e ao concreto, com seu materialismo do detalhe, apesar de subsistir a universalidade como pequeno vislumbre. Nesse sentido, a totalidade se deixa entrever no próprio miúdo, como é o caso da imagem dialética, em que todo o passado é pressentido numa bugiganga considerada ultrapassada.

Aliás, ao nos conectar em um “mundo”, o capitalismo criou apenas a *possibilidade* histórica de uma política de universalidade insurgente, não sua *necessidade* histórica (ARRUZZA, 2017, p. 11). Entretanto, alavancar a possibilidade é a tarefa da humanidade,

proposição com a qual concordaria Benjamin, certamente, a partir das *Teses sobre o conceito de História* (2005; 2022i).

Resta-nos ainda empreender uma discussão acerca do “caráter abstrato” da temporalidade da performance de gênero. Conforme Arruzza (2015), o que não está claro no discurso de Butler é se a heterossexualidade normativa deve ser considerada componente constitutivo das relações de produção. Dito de outro modo, se ela se presta ou não a um papel estruturante na divisão do trabalho.

Para aquela autora, haveria uma homologia implícita entre os trabalhos de Marx e Butler no que concerne à temporalidade, na medida em que ambos pressupõem a contingência histórica como base para os processos de produção de gênero e de capital, respectivamente. Como consequência, surge a não essencialização desses processos, a qual abre caminhos para o fim da dominação.

Entretanto, Arruzza considera a prioridade da relação de classe sobre a relação de gênero e raça, do que discordamos. Nós pensamos proximamente ao conceito de interseccionalidade, que considera as múltiplas interseções opressivas na vida dos sujeitos, consoante os trabalhos de Carla Akotirene (2019) e Angela Davis (2016). Não entraremos, contudo, na filigrana da discussão.

De todo modo, o capitalismo é uma economia do tempo, uma vez que o valor, base para a extração de mais-valor, que garante a extração de capital, é o tempo de trabalho socialmente necessário para produzir uma mercadoria (MARX, 2013). Como consequência, a temporalidade do capital se baseia no trabalho abstrato, que corresponde ao trabalho morto, objetificado no produto que é a mercadoria. Entretanto, e aí reside o problema, o tempo não se cristaliza, o tempo sempre passa. Logo, assim como Marx insiste que o capital não é uma coisa, mas o processo de autovalorização do valor, Butler afirma que o gênero não é um fato, mas o processo de repetição de atos performativos. Eis a assunção de Arruzza.

Sendo assim, podemos integrar Benjamin a essa equação, na medida em que todos os autores alimentam a verve filosófica contra a reificação das relações de dominação. Ora, o que diferencia uma forma de produção de outra é a organização do tempo, e cada forma de produção é finita — isso significa dizer que o capitalismo terá o seu fim. Mas, se haverá outra forma de sociedade ou se o capitalismo será o fim absoluto da humanidade, é outra questão.

Inferimos que a temporalidade mecânica do trabalho abstrato, tal como Marx (2013) critica, coincide, indiretamente, com o tempo vazio e homogêneo que Benjamin critica em seus textos tardios. Coexistem múltiplos tempos, diria Benjamin. Tal coexistência possibilita a

formação dos conceitos de ruína, catástrofe e imagem dialética, sendo esta a redenção daquelas. Tal coexistência possibilita, em última instância, a pesquisa desta dissertação.

Mais ainda, podemos nos perguntar se o tempo de trabalho abstrato corresponderia ao tempo masculino, ao passo que o tempo de trabalho vivo, ao feminino, já que ambas as posições subjetivas parecem situar-se em temporalidades distintas. Todavia, essa diferenciação de pares opostos se esgota. Até que ponto é frutífero reproduzi-la? Essa é uma pergunta crucial, que permanece por ora sem resposta.

Dito isso, investigamos, ao longo de todo o último capítulo, a relação entre a mulher e o materialismo. Concluímos que, nos momentos de pensamento associados à fase tardia da obra benjaminiana, o feminino associado à mulher — aurático, associado ao silêncio, à escuta e a certa poeticidade — desapareceu. Restaram a lésbica, a prostituta e a mulher viril, todas relacionadas ao modo de produção da sociedade capitalista, mas, sobretudo, à mercadoria. Essas mulheres são pensadas, portanto, como a própria mercadoria e, ao mesmo tempo, como as heroínas da modernidade — ideal de salvação um tanto quanto problemático.

CONCLUSÃO: TRABALHO FINITO E INFINITO

Escrever assim mesmo, apesar do desespero. Não: com o desespero. (...) Cada livro, cada escritor tem uma passagem difícil, incontornável. E ele deve tomar a decisão de deixar esse erro no livro para que permaneça sendo um livro verdadeiro, e não uma mentira.
Marguerite Duras, *Escrever*

Esta dissertação tratou de investigar as imagens de Walter Benjamin das mulheres e do feminino. Que diz o autor sobre elas? O que sua obra revela sobre elas, mas, mais importante, o que elas revelam sobre sua obra? Como ler Benjamin hoje, à altura da discussão de gênero, uma vez que ele fornece elementos para enriquecer essa discussão? Tais perguntas nortearam todo o nosso trabalho. Propusemo-nos a um esforço menos de reprodução do que de composição com nosso autor, de modo que se fez necessário examinar, com as lentes do presente, que continuidades e rupturas existem entre seu pensamento e a ideologia reificadora de gênero. Onde há subversão e onde há reificação?, eis nossa pergunta fundamental.

Em resumo, as imagens, por natureza fugidias, apontam para um universo erótico e subversivo. A virtude de Benjamin, para nós, reside em considerar, já nos anos germinais do século XX, as mulheres fora do lar, não restritas aos papéis de mãe e esposa, aos quais a lésbica e a prostituta se opõem, não obstante a oposição seja em si questionável. Embora incorra em mistificações e idealizações unilaterais em determinados momentos, Benjamin elege em sua escrita mulheres que estão nas ruas, a escrever poesia, a tagarelar com amigas, a trabalhar na fábrica... Portanto, o autor enxergara a multiplicidade que lhes é inerente.

Inicialmente, no primeiro capítulo, procedemos a um panorama geral do *corpus* benjaminiano, com seus conceitos fundamentais, como linguagens instrumental e poética, alegoria, experiência, narração e ruína. Sobrevoamos as diferentes fases e momentos de pensamento benjaminianos, com foco no significado de imagem e sua relação com o corpo e o conceito. Ao final do capítulo, introduzimos o problema das imagens do feminino e da mulher, ponto de partida para as próximas partes da pesquisa. Durante a elaboração, dificuldade maior foi resumir tantos pontos importantes que atravessam a obra do autor como um todo, além de cuidar da relação entre eles. Poderíamos, a fim de reduzir a dissonância entre o primeiro e os segundo e terceiro capítulos, nestes, ter nos dobrado outra vez ao problema da imagem, na tentativa de estabelecer como ela é reatualizada à luz dos problemas de gênero. Entretanto, a tarefa não foi possível de se realizar, haja vista a economia curta de espaço e tempo.

No segundo, tratamos, como tema mais importante, da linguagem feminina e da linguagem masculina. Tal distinção está presente no ensaio *Metafísica da juventude* (2020a), imprescindível para nossos estudos, na medida em que fornece a base para pensar a questão do feminino e do masculino. Tratamos também dos demais ensaios acerca da linguagem, tanto numa perspectiva teológica, que se desenhara até os anos de 1920, quanto na perspectiva da doutrina das semelhanças e da narração perdida no capitalismo, entre 1920-1930.

Nesses textos posteriores, a questão feminino-masculino desaparece no nível lexical, superficial; todavia permanece no nível conceitual, profundo, uma vez que a experiência requer escuta aprofundada — inscrita numa temporalidade outra que a capitalista —, traço do feminino. É esse nosso argumento e nossa dificuldade, porquanto se fez necessário construir as mediações entre o que está clarividente no texto — em que amiúde não se retomam os significantes “feminino” e “masculino” — e o que se associa ou não ao feminino e ao mulheril. Todavia, a hipostasia do feminino atrelado ao silêncio é uma forma de fetichização, pois vela a violência que produz a mudez; essa é nossa crítica central no segundo capítulo. Porém, nem todo silêncio corresponde ao emudecimento, razão pela qual sugerimos a diferenciação entre ambos. O primeiro seria crucial e inerente a toda conversa em que haja simbolização da experiência, ao passo que o segundo seria resultado do processo de violência histórica contra as mulheres.

Ao final, o terceiro iniciou-se com o ensaio sobre o surrealismo, que abre o pano de fundo para se pensar a história com seus farrapos inventariados, mas não usados. Benjamin enxergava com argúcia o quão cruel é a história, razão pela qual se exige a redenção, efígie de seu messianismo frágil. Nesse sentido, analisamos as mulheres no interior do modo de produção capitalista. Assim como a arte é pensada a partir da reprodutibilidade técnica, a mulher é pensada a partir do fetichismo da mercadoria. Não mais lida sob o signo do silêncio — razão pela qual defendemos que o feminino se atenuou —, porém sob o da mercadoria, ela agora surge sem aura nos textos de Benjamin.

Entretanto, surge ainda impregnada de idealizações, pois o marxismo adotado pelo autor não o impede de obliterar aspectos que trariam de modo mais consequente a humanidade às figuras do feminino e da mulher, como a possibilidade da imperfeição. Noutras palavras, a própria ideia de que a lésbica e a prostituta sejam “heroínas da modernidade” mostra-se problemática, na medida em que guarda a elas a tarefa de redimir a humanidade inteira — tarefa hercúlea, se não sobre-humana.

Isso pode ser lido como alienação da tarefa dos dominadores, que precisam deixar de sê-lo, se se quiser uma sociedade mais justa, o que implica, necessariamente, a destituição concreta dos binarismos de gênero. Em última instância, do feminino e do masculino. Este é um aspecto que abordamos como rascunho aqui, pois averiguar como isso se dá ou se daria requer novas investigações. Com efeito, restam perguntas sem resposta e argumentos não desenvolvidos suficientemente, que nos movem em direção a futuros trabalhos. Afinal, todo percurso intelectual carrega consigo erros, furos e lacunas, ou, como diria Benjamin, nenhuma obra escapa de seu inacabamento essencial.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Primárias

BENJAMIN, Walter. A doutrina das semelhanças. In: **Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 2022a, pp. 117-122.

BENJAMIN, Walter. A imagem de Proust. In: **Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 2022b, pp. 37-50.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: **Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 2022c, pp. 179-212.

BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor. In: **Escritos sobre mito e linguagem**. Tradução de Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Editora 34, 2017a.

BENJAMIN, Walter. **Baudelaire e a modernidade**. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

BENJAMIN, Walter. **Correspondances I (1910-1928)**. Trad. Guy Petitdemange. Paris: Éditions Aubier-Montaigne, 1979.

BENJAMIN, Walter. **Briefe**. 1931-1934. Ed. R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: SuhrkampTaschenbuch Wissenschaft, 1998, v. IV.

BENJAMIN, Walter. **Gesammelte Schriften**. Ed. R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: SuhrkampTaschenbuch Wissenschaft, 1991, v. VI.

BENJAMIN, Walter. **Gesammelte Schriften**. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1992.

BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: **Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 2022d, pp. 123-128.

BENJAMIN, Walter. Franz Kafka. In: **Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 2022e, pp. 147-178.

BENJAMIN, Walter. Metafísica da juventude: a conversa. Tradução de Isabela Pinho. **ArteFilosofia**, Ouro Preto, v. 15, n° 29, setembro de 2020a, pp. 299-304.

BENJAMIN, Walter. Metaphysik der Jugend. **Gesammelte Schriften, II, I**. Org. Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977a, pp. 91-6.

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama trágico alemão**. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2020b.

BENJAMIN, Walter. **O conceito de crítica de arte no romantismo alemão**. Tradução de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Editora Iluminuras, 2011.

BENJAMIN, Walter. O narrador. In: **Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 2022f, pp. 213-240.

BENJAMIN, Walter. O surrealismo: O último instante da inteligência europeia. In: **Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 2022g, pp. 21-36.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Tradução de Irene Aron e Cleonice Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2019.

BENJAMIN, Walter. Para a crítica da violência. In: **Escritos sobre mito e linguagem**. Tradução de Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Editora 34, 2017b.

BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. In: **Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 2022h, pp. 97-116.

BENJAMIN, Walter. **Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação**. Tradução de Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo: Editora 34, 2009.

BENJAMIN, Walter. **Rua de mão única / Infância berlinense: 1900**. Autêntica, Belo Horizonte, 2013.

BENJAMIN, Walter. Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem. In: **Escritos sobre mito e linguagem**. Tradução de Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Editora 34, 2017c.

BENJAMIN, Walter. Sokrates. In: **Gesammelte Schriften**. Band II: Aufsätze, Essays, Vorträge. Teilband 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977b.

BENJAMIN, Walter. Teses sobre o conceito de história. In: LÖWY, Michael. **Walter Benjamin: aviso de incêndio**. Uma leitura das teses 'Sobre o conceito de história'. Tradução de Wanda Nogueira Caldeira Brant. São Paulo: Boitempo, 2005.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: **Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 2022i, pp. 241-252.

Secundárias

ADORNO, Theodor. Caracterização de Walter Benjamin. In: **Sociologia**. Organização de Gabriel Cohn. Tradução de Flávio Kothe, Aldo Onesti e Amélia Cohn. São Paulo: Editora Ática, 1986, pp. 188-200.

AKOTIRENE, Carla. **Interseccionalidade**. São Paulo: Pólen Produção Editorial LTDA, 2019.

ARRUZZA, Cinzia. Gender as social temporality: Butler (and Marx). **Historical Materialism**, Leida, vol. 23, nº 1, 2015, pp. 28-52.

ARRUZZA, Cinzia. Capitalism and the conflict over universality: A feminist perspective. **Philosophy Today**, Charlottesville, vol. 61, nº 4, 2017, pp. 1-16.

BADIOU, Alain. **Elogio ao amor**. Tradução de Dorothee de Bruchard. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

BEASLEY-MURRAY, Tim. On Some Seminal Motifs in Walter Benjamin: Seed, Sperm, Modernity, and Gender. **MODERNISM / modernity**, Baltimore, John Hopkins University Press, nº 4, 2013, pp. 776-791.

BOLLE, Willi. **Fisiognomia da metrópole moderna**. São Paulo: Edusp, 2000.

BUCK-MORSS, Susan. **Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin's Artwork Essay Reconsidered**. Cambridge: October, 1992, pp. 3-41.

BUTLER, Judith. **Frames of war: When is life grievable?** Londres e Nova York: Verso, 2009.

BUTLER, Judith. **Relatar a si mesmo: crítica da violência ética**. Tradução Rogerio Bettoni. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

BRETAS, Aléxia. **Imagens do pensamento em Walter Benjamin**. ArteFilosofia, Ouro Preto, nº 6, pp. 63-75, abril de 2009.

CHAVES, Ernani. Sexo e morte na infância berlinense, de Walter Benjamin. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.) **Leituras de Walter Benjamin**. São Paulo: Fapesp, Annablume, 2007.

CHISHOLM, Dianne. Benjamin's Gender, Sex, and Eros. In: GOEBEL, Rolf. **A Companion to the Works of Walter Benjamin**. Rochester, Camden House, 2009.

- CIXOUS, Hélène. The laugh of the Medusa. Traduzido por Keith Cohen e Paula Cohen. Boston: **Signs: Journal of Women in Culture and Society**, vol. 1, nº 4, 1976, pp. 875-893.
- DAMIÃO, Carla. **Pequena incursão sobre imagens femininas nos escritos benjaminianos**. ArteFilosofia, Ouro Preto, nº 4, pp. 54-60, jan. 2008.
- DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2016.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo: História da arte e anacronismo das imagens**. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2021.
- EAGLETON, Terry. **A ideologia da estética**. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.
- FEDERICI, Silvia. **Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva**. Tradução do Coletivo Sycorax. São Paulo: Editora Elefante, 2020.
- FEDERICI, Silvia. **O ponto zero da revolução: trabalho doméstico, reprodução e luta feminista**. São Paulo: Editora Elefante, 2019.
- FLAUBERT, Gustave. **Madame Bovary**. Tradução de Janaína Perotto. Rio de Janeiro: Antofágica, 2022.
- FREUD, Sigmund. **Além do princípio de prazer**. Tradução de Maria Rita Salzano Moraes. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.
- FREUD, Sigmund. **Estudos sobre a histeria**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- FREUD, Sigmund. Luto e melancolia. In: **Neurose, psicose, perversão**. Tradução de Maria Rita Salzano Moraes. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. A propósito do conceito de crítica em Walter Benjamin. São Paulo: USP, **Discurso**, v. 13, pp. 219-230, 1980.
- GAGNEBIN, Jeanne-Marie. **Sete aulas sobre linguagem, memória e história**. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- GATTI, Luciano. Correspondências entre Benjamin e Adorno. **Limiar**, São Paulo, vol. 1, nº 2, primeiro semestre 2014, pp. 178-258.
- GEULEN, Eva. Toward a genealogy of gender in Walter Benjamin's writing. **The German Quarterly**, Wiley, vol. 69, nº 2, Spring, 1996, pp. 161-180.
- GOETHE, Johann Wolfgang. **Fausto II: Uma tragédia**. Tradução de Jenny Klabin Segall. São Paulo: Editora 34, 2015.
- KANT, Immanuel. *Crítica da razão pura*. Tradução de Fernando Costa Mattos. São Paulo: Vozes, 2018.
- KEHL, Maria Rita. Bovary, bovarismo. In: FLAUBERT, Gustave. **Madame Bovary**. Rio de Janeiro: Antofágica, 2022.

- LAVELLE, Patrícia. A metáfora feminina: Imaginação e criação em Walter Benjamin. **ArteFilosofia**, Ouro Preto, v. 15, nº 29, setembro de 2020, pp. 26-46.
- MAGALHÃES, Paula; VELIQ, Fabiano. Sonho, ruína e história: A onirocrítica da sociedade capitalista nos escritos tardios de Walter Benjamin. **Cadernos de Filosofia Alemã**, São Paulo, v. 28, nº 1, jan.-jun. 2023, pp. 75-85.
- MARX, Karl. **O capital vol. I**. Tradução de Rubens Enderle, Celso Naoto Kashiura Jr. e Márcio Bilharinho Naves. São Paulo: Boitempo Editorial, 2013.
- MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **Manifesto comunista**. São Paulo: Boitempo, 2015. E-book versão Kindle.
- MURICY, Katia. Mulheres silenciosas: a mulher e o feminino em Walter Benjamin. **ArteFilosofia**, Ouro Preto, v. 15, nº 29, setembro de 2020, pp. 46-62.
- NOVALIS. **Pólen, fragmentos**. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Iluminuras, 1988, p. 195, 196.
- OTTE, Georg. **Impressão e expressão: Formas do imediato em Walter Benjamin**. Belo Horizonte: UFMG, 2022.
- PALHARES, Taísa. *Bild e Abbild: Algumas considerações sobre técnica e imagem em Walter Benjamin*. **ArteFilosofia**, Ouro Preto, Nº26, JULHO DE 2019, P. 256-267
- PINHO, Isabela. Entre silêncio e tagarelice: Esboço para uma linguagem feminina a partir da ‘Metafísica da juventude’. **ArteFilosofia**, Ouro Preto, v. 15, nº 29, setembro de 2020, pp. 4-25.
- PIRES, Eloiza. Experiência e linguagem em Walter Benjamin. **Educação e Pesquisa**, São Paulo, v. 40, n. 3, pp. 813-828, jul./set. 2014.
- PROUST, Marcel. **À procura do tempo perdido: Para o lado de Swann. Volume I**. Tradução de Mario Sergio Conti. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.
- RODRIGUES, Carla. Por uma filosofia política do luto. **O que nos faz pensar**, Rio de Janeiro, v. 29, n. 46, pp. 58-73, jan.-jun.2020.
- SAFO. **Fragmentos completos**. Tradução de Guilherme Gontijo Flores. São Paulo: Editora 34, 2020.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. **Leituras de Walter Benjamin**. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2007.
- SERRA, Alice Mara. From Displacements of Form to Auratic Trace: Notes on Didi-Huberman’s Thinking on Images. **Viso: Cadernos de Estética Aplicada**, Niterói, v. 14, nº 26 (jan-jun/2020), pp. 248-272.

STÖGNER, Karin. Geist und Sexus. Benjamins Sprachphilosophie als Jenseits der Geschlechterprinzips. **Rivista Italiana di Filosofia del Linguaggio**, Cosenza, v. 8, n. 2, 2014.

STÖGNER, Karin. Walter Benjamin, subjectivity and gender – the eternal recurrence as a collective dream of modernity. **Journal of Modern Jewish Studies**, Oxford, v. 19, n° 4, 2020.

TEIXEIRA, Antônio. Da soberania do inútil. **KRITERION**, Belo Horizonte, n° 111, jun/2005, pp. 91-103.

WEIGEL, Sigrid. **Body- and Image Space: Re-Reading Walter Benjamin**. Londres: Routledge, 2005.

WHITEBOOK, Joel. **Perversion and Utopia: A Study in Pshychoanalysis and Critical Theory**. Cambridge e Londres, The MIT Press, 1995.

WOLFF, Janet. The Feminine in Modern Art: Benjamin, Simmel and the Gender of Modernity. **Theory, Culture and Society**, Londres, 2000, vol. 17 n° 6, pp. 33-53.