

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
FACULDADE DE LETRAS  
PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS

ANDERSON BORGES

## **Alegoria redimida em Walter Benjamin**

Belo Horizonte  
2012

ANDERSON BORGES

## **Alegoria redimida em Walter Benjamin**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras: Estudos Literários.

Área de Concentração: Teoria da Literatura

Linha de pesquisa: Poéticas da Modernidade

Orientador: Prof. Dr. Élcio Loureiro Cornelsen

Belo Horizonte  
2012

Para Melissa,  
*ik mi*  
(o seu coração dentro do meu coração)

## Agradecimentos

Melissa de Sá, a primeira estrela da constelação de pessoas que tornou possível realizar este estudo, agradeço por seu amor, sua amizade, seu estímulo constante, pelas várias reticências espalhadas no céu e nos dias (nas segundas-feiras e em todos os outros dias)...

Agradeço à minha mãe querida, Lourdinha, por diariamente entregar-me o milagre da fé e do amor. Ao meu pai, Tomás de Aquino, por sua filosofia calada. À minha querida mana, Andréa, por sua presença (mesmo em segredo). À Marininha, pelas brincadeiras intermitentes e incondicionais, pelo sorriso sincero, pela promessa de vida e, sobretudo, por conseguir amanhecer as noites escuras.

À minha família que ultrapassou o tamanho destes dois braços (ou seja, Carminha, Eugênio e Jéssica). Obrigado por acreditarem em mim (mesmo em silêncio e distantes). Aos amigos que, seja direta ou indiretamente, me apoiaram nesse percurso.

Ao meu orientador, Dr. Élcio Loureiro Cornelsen, por sua confiança e pela supervisão deste estudo. Àqueles professores da Faculdade de Letras e do Departamento de Filosofia que no exercício genuíno da transmissão de conhecimentos contribuíram substancialmente para a realização deste trabalho. Em especial, à professora Dra. Sandra Regina Goulart Almeida, pelas significativas contribuições teóricas. Ao professor Dr. Márcio Seligmann-Silva pela disposição e pelas atentas sugestões feitas na banca.

Agradeço também aos colegas do curso de pós-graduação em Estudos Literários, por compartilharem a sede e a motivação. Meu singelo agradecimento a Fernanda Cortes Miguel pelas conversas despreziosas que acabaram provocando uma profana iluminação.

Aos bibliotecários responsáveis (embora a gramática portuguesa nos compila à flexão do plural masculino, quero dizer elas e eles), pela boa vontade e cordialidade nos empréstimos especiais.

Ao silêncio que me acompanha, por fazer crescer outras coisas a partir deste estudo de alegoria ou alegoria de estudo.

Filosofar significa (...) interpretar a alegoria.  
Friedrich Schlegel

As tampas de louça das garrafas de gasosa e cerveja envoltas em pequenos círculos vermelhos para a perfeita vedação do ar têm tanto valor quanto todos os nenúfares do mundo. Um universo aos pedaços, abandonado sem esperança, uma imagem do real... Tudo se revestiu da miraculosa tonalidade do tempo.  
Louis Aragon

Ler o que não foi escrito.  
Hugo von Hoffmannsthal

## RESUMO

Este estudo apresenta o decurso da alegoria na obra benjaminiana circunscrevendo a investigação a três momentos principais: o livro *Origem do drama barroco alemão*, em que a alegoria é resgatada do esquecimento e, considerando a significativa expressividade do luto (*Trauer*) e da melancolia na constituição do teatro barroco, ganha um lugar cativo no âmbito estético, bem como, funciona como representação da história na perspectiva de literatos do século XVII; *Rua de mão única*, em que Benjamin faz uso de recursos das vanguardas, sobretudo, do surrealismo para construir um amálgama de expressão artística e crítica de cultura, uma obra que pode ser lida como uma alegoria *per se*; e por último, o olhar sobre as transformações vistas na Paris do século XIX nas *Passagens*, de forma semelhante àquela investigação a respeito do drama barroco, em que o alegórico aparece como importante elemento constituinte de sua análise, em especial, a partir da poética de Baudelaire. Assim, considerando três momentos fundamentais da empreitada crítica e filosófica benjaminiana, analiso como a alegoria, inicialmente tomada como objeto de estudo, se torna, a certa altura, um significante constituinte de seu procedimento crítico.

Palavras chaves: Walter Benjamin, alegoria, crítica, barroco, estética.

## ABSTRACT

This study draws the trace of the allegory in the Benjaminian work circumscribing the analysis to three major moments: the book *Origins of the German Tragic Drama*, in which the allegory is recovered from the forgetfulness and, considering the expressivity of sorrow (*Trauer*) and melancholy in the constitution of the tragic drama, it is acknowledged in the realm of aesthetics, as well as it functions as representation of the history from the perspective of some literati of the 17<sup>th</sup> century; *One Way Street*, in which Benjamin makes use of literary resources of the avant-guards, above all of the surrealism, to build up a mixture of an artistic expression and a cultural critique, a work that ultimately can be read as an allegory *per se*; and finally, a view towards the transformations in the Paris of the 19<sup>th</sup> century, in the *Arcades Project* – similar to the investigation into the tragic drama –, in which the allegoric appears as an important part of his analysis, in especial, concerning Baudelaire's poetic. So, taking into account three fundamental moments in the critical and philosophical Benjaminian enterprise, I analyze how the allegory, initially considered as object of reflection, eventually, turns out to be a significant constituent of his critical procedure.

Keywords: Walter Benjamin, allegory, criticism, Baroque, aesthetics.

**LISTA DE ILUSTRAÇÕES**

FIGURA 1 – <i>Melencolia I</i> , de Albrecht Dürer .....	209
FIGURA 2 – <i>Angelus Novus</i> , de Paul Klee .....	210
FIGURA 3 – Capa da edição original de <i>Rua de mão única (Einbahnstraße)</i> .....	211
FIGURA 4 – Fac-símile da primeira edição de <i>Rua de mão única</i> .....	212
FIGURA 5 – Fotomontagem de John Heartfield: “História natural alemã” .....	213
FIGURA 6 – Passage Chiseul, Paris .....	214



## SUMÁRIO

<b>Introdução .....</b>	<b>11</b>
<b>1 – Alegoria no <i>Trauerspielbuch</i> .....</b>	<b>28</b>
1.1 – Do drama barroco alemão .....	29
1.1.1 – Tragédia grega e drama barroco .....	29
1.1.2 – Luto e melancolia como constituintes do <i>Trauerspiel</i> .....	34
1.1.3 – A teoria da linguagem e o <i>Trauerspiel</i> .....	42
1.1.4 – O conceito de <i>Ursprung</i> .....	45
1.1.5 – A investigação do drama barroco .....	48
1.1.6 – Alegoria e símbolo .....	50
1.1.7 – Dialéticas do alegorês e a apropriação ontológica do barroco .....	57
1.2 – História e ruína no drama barroco .....	62
1.2.1 – A história em cena .....	62
1.2.2 – Obra em ruína .....	67
1.3 – Excurso sobre a relação entre tempo e história e o trabalho crítico .....	73
1.3.1 – Benjamin e Jauss .....	73
1.3.2 – Teorizações jaussianas sobre a dimensão histórica da literatura .....	75
1.3.3 – A historicidade da literatura em Benjamin e Jauss .....	79
<b>2 – <i>Rua de mão única</i> como alegoria .....</b>	<b>83</b>
2.1 – As vanguardas e a provocação crítica .....	84
2.1.1 – Um olhar sobre as vanguardas .....	84
2.1.2 – A contenda em torno das vanguardas .....	95
2.2 – Uma rua que passa em vários países .....	110
2.2.1 – Uma rua onde vários se encontram .....	110
2.2.2 – A composição de <i>Rua de mão única</i> .....	114

2.3 – Um álbum de idiossincrasias .....	122
2.3.1 – O livro de anotações .....	122
2.3.2 – A rua como alegoria .....	129
<b>3 – Alegoria no olhar benjaminiano .....</b>	<b>135</b>
3.1 – Conceitos, aproximações .....	136
3.1.1 – Surrealismo e melancolia .....	136
3.1.2 – Imagens alegóricas, imagens dialéticas .....	141
3.1.3 – Alegoria e fantasmagoria .....	152
3.2 – Da relação entre o <i>Trauerspielbuch</i> e o <i>Passagen-Werk</i> .....	162
3.2.1 – Baudelaire, poeta alegórico .....	162
3.2.2 – Do método benjaminiano no <i>Trauerspielbuch</i> e no <i>Passagen-Werk</i> .....	167
3.3 – Leitura alegórica, escrita alegórica .....	172
3.3.1 – O cadáver no teatro, o emblema na cidade .....	172
3.3.2 – Ler o que não foi escrito .....	175
3.3.3 – Escrever alegoria, isto é, apresentar alegoria .....	177
<b>Considerações finais ou lembrar-se do futuro .....</b>	<b>185</b>
<b>Referências .....</b>	<b>191</b>
<b>Anexos .....</b>	<b>207</b>

## Introdução

Ler Walter Benjamin é sempre uma tarefa difícil e intrigante. A começar pela dificuldade de circunscrevê-lo ou delimitá-lo a uma específica área de conhecimento. Ele escreveu sobre literatura, cultura, filosofia, história e ainda sobre o entrecruzamento dessas áreas. Além disso, sua escrita é, muitas vezes, hermética e alegórica. Por esse motivo, foi criticado por muitos marxistas, para os quais a dificuldade da recepção de seus textos evidencia muitas vezes ambiguidade ou, até mesmo, inacessibilidade. Apesar do exercício da leitura eventualmente encontrar-se diante de uma escrita íngreme, a extensa fortuna crítica em torno e a partir da perspectiva benjaminiana confirma tratar-se de um dos grandes intelectuais do século XX. Suas reflexões surgiram de um emaranhado de inusitadas combinações a partir do romantismo, do judaísmo e do marxismo. Considerando a relevância de seus estudos para o âmbito da literatura, da estética e da historiografia, neste estudo destaco a alegoria como um importante elemento de sua crítica. Pretendo, a partir dos escritos sobre a forma alegórica, os ensaios de 1916, sobretudo considerando, obviamente, o livro sobre o drama barroco, vislumbrar no procedimento crítico do autor como se dá o processo de transformar o objeto de estudo, ou seja, a alegoria, em constituinte de sua própria escrita. Assim, a imersão na obra benjaminiana será a característica metodológica principal do presente texto, sem, no entanto, perder de vista a recepção dos textos destacados, *Origem do drama barroco alemão*, *Rua de mão única* e as *Passagens*, bem como a relação dessas obras com seu tempo – que conforme as considerações feitas por Benjamin, o olhar histórico existente na relação entre passado e presente deve ser substituído por um olhar político.

Há um longo debate em torno da reflexão benjaminiana. Sua autenticidade estaria em seu pensamento materialista ou teológico? A recepção muitas vezes tende a assumir uma única perspectiva. Eventualmente, alguns comentadores reconhecem a relevância das duas vias. A querela, frequentemente estabelecida a partir das amizades que Benjamin teve, permanece viva ainda hoje. A constelação Scholem, Adorno e Brecht oferece um bom exemplo dessa divisão em relação ao teórico da alegoria. O primeiro defende arduamente a ideia de que o pensamento benjaminiano, perpassado pelas tradições da mística judaica, possui seu grande valor na teologia. Já Adorno, cuja posição é muitas vezes representada pelos editores das obras completas de Walter Benjamin (*Gesammelte Schriften*), Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser, possui uma perspectiva que ora enxerga em seu amigo seu maior mentor, ora critica de forma severa suas pretensões teóricas. Bertolt Brecht, por sua vez, acreditava, junto à descoberta do marxismo e do surrealismo, ter levado Benjamin a romper com o esoterismo de seus primeiros escritos. O vasto e complexo círculo

de amizades que compõem a vida pessoal e intelectual desse instigante pensador, desse modo, corrobora para as várias dimensões da recepção de sua obra.

Para Gershom Scholem, Benjamin era um homem que, mesmo durante sua juventude anarquista, possuía uma “profunda e enraizada fé messiânica”<sup>1</sup> e, desse modo, era, portanto, um pensador da teologia judaica, embora tivesse a certa altura se desviado de sua verdadeira “missão filosófica” ao absorver o materialismo histórico em sua produção crítica. Em seu livro de memórias *Walter Benjamin. A história de uma amizade*, em que revela sua profunda amizade, Scholem escreveu que Benjamin, certa feita, chegou a dizer que “[s]e por acaso eu tenho uma filosofia própria [...], ela, de alguma forma, será a filosofia do judaísmo”.<sup>2</sup>

Hannah Arendt, por sua vez, defende a figura do esteta sensível, um legítimo *homme des lettres*, em oposição à recepção marxista e sionista. Em seu belo ensaio que introduz a coletânea de textos de Walter Benjamin traduzida para o inglês, *Illuminations* (Iluminações), em 1968, ela chama a atenção para uma particularidade do autor: “ele pensava poeticamente [...], mas não era nem poeta, nem filósofo”.<sup>3</sup> Mesmo assim, continua Arendt, Benjamin se considerava (quando raramente definia o que fazia) um crítico literário. De fato, ele ansiava tornar-se o mais importante crítico da literatura alemã, ainda que fosse necessário devolver o lugar de importância à crítica na Alemanha. Para isso seria preciso recriá-la enquanto gênero, como escreveu a seu amigo Gershom Scholem.<sup>4</sup>

O desejo de tornar-se o maior crítico literário alemão, afinal de contas, com o passar dos anos se concretizou, como mostra a extensa recepção e, até mesmo, em certa medida, a institucionalização, da obra benjaminiana – uma empreitada eventualmente a contrapelo, como algumas vezes ilustrou a recepção imediata de suas reflexões, em especial o livro sobre o drama barroco. Richard Wolin em *Walter Benjamin. An aesthetic of redemption* (Uma estética da redenção) com razão ressalta o possível equívoco de interpretar o epíteto de “grande crítico literário alemão” de acordo com as concepções contemporâneas de teoria da literatura e estudos estéticos. Reiterando sua perspectiva, o trabalho de recuperação da crítica literária a que se propôs Benjamin anuncia

---

<sup>1</sup> SCHOLEM. *Walter Benjamin: the story of a friendship*, p. 54. As traduções de trechos retirados de obras em língua estrangeira ao longo desta dissertação são de autoria própria. Algumas vezes recorri a textos originais do autor para contrapor conceitos ou imagens das traduções de que dispus. Uma tarefa necessária, considerando a riqueza de imagens encontradas na escrita benjaminiana. Caberia, naturalmente, visto que o próprio Benjamin teoriza a respeito da tradução, discutir as diferenças e as nuances em relação ao original. No entanto, tendo em vista o objetivo deste estudo e as várias portas que se abriam ou que, no decorrer dessas páginas, se encontram temporariamente cerradas, me atenho ao tema central aqui proposto, sem desconhecer a relevância de outros problemas como é o caso da discussão em torno da tradução.

<sup>2</sup> SCHOLEM. *Walter Benjamin: the story of a friendship*, p. 32.

<sup>3</sup> ARENDT. Introduction to *Illuminations*, p. 4.

<sup>4</sup> BENJAMIN. *Gesammelte Briefe*, vol. III, p. 502.

[...] o metafísico ponto de convergência entre os domínios da arte, da religião e da filosofia. Embora cada uma dessas esferas, de sua posição parcial, afinal trata do mesmo objeto, somente da soberana perspectiva do crítico que o essencial, a unidade indivisível de todas as três perspectivas, pode ser apreendido. Se a arte se interessa pela vida, a filosofia busca a verdade, e a religião investiga o significado de Deus (ou o que é o mesmo, o significado de Deus para nós: salvação), então a crítica, tomando a arte como seu objeto e a partir da mediação de *insights* filosóficos, estabelece a conexão final com aquele âmbito com o qual a vida simples em sua imediaticidade não pode ter contato: *o âmbito da vida redimida*.<sup>5</sup>

Continuando o fragmento, Wolin conclui sua interpretação afirmando que o desejo de redenção representa o mote da obra benjaminiana. Assim, o *Trauerspiel*,<sup>6</sup> mais do que um gênero literário, sob o olhar crítico se torna uma “ideia”, capaz de revelar uma concepção que não se atem ao âmbito estético, mas revela-se também em termos históricos e políticos, mormente em se tratando do estudo da alegoria.

Em 1925, Benjamin apresentou *Origem do drama barroco alemão* como sua *Habilitationsschrift*, ou tese de livre docência, candidatando-se a uma cadeira que poderia ter sido em Estética ou em Germanística (estudos germânicos) na Universidade de Frankfurt. Considerado não convencional em termos acadêmicos, seu trabalho foi recusado, coroando uma série de insucessos por ele vividos. A justificativa de que se tratava de um texto muito complicado e até mesmo esotérico, ou ainda “exotérico” para alguns, possui um eco ainda hoje. Giorgio Agamben, no prefácio de seu livro *Estâncias. A palavra e o fantasma na cultura ocidental*, afirma que o *Trauerspielbuch* benjaminiano talvez seja a única obra do século XX que mereça ser considerada crítica exatamente por trazer em si mesma a sua própria negação e de forma misteriosa – em Benjamin e assim também o comentário agambeniano – possui como “conteúdo essencial” que nela se encontra ausente.<sup>7</sup>

Os benjaminianos são unânimes em confirmar que se trata de um estudo complexo. Reconhecendo de antemão esse fato, neste estudo não abordo vários temas que clássicas interpretações já anunciaram. Embora a teoria da alegoria esbarre em vários temas já discutidos pela fortuna crítica ou, que ainda se encontram envoltos na neblina de fragmentos e ideias, é preciso ressaltar novamente que me atenho à recuperação da alegoria e sua utilização no *modus operandi* benjaminiano. Desse modo, não objetivo estudar de forma extensa o sopro

<sup>5</sup> WOLIN. *Walter Benjamin. An aesthetic of redemption*, p. 31. Grifo do autor.

<sup>6</sup> *Trauerspiel* é o termo original em alemão usado para designar “drama barroco” ou “drama trágico”, conforme as traduções para o português, respectivamente de Paulo Sérgio Rouanet e João Barrento. A tradução para o inglês feita por John Osborne foi “tragic drama”, equivalente ao termo empregado na edição lusitana. Frequentemente, Benjamin se refere ao livro como *Trauerspielbuch* (livro do drama barroco), ou ainda, *Barockbuch* (livro do barroco), cit. em BENJAMIN. *Gesammelte Briefe*, vol III, p. 16. Acredito que a tradução proposta por Rouanet seja mais conveniente e consoante ao pensamento benjaminiano, ao estabelecer uma distância em relação à tragédia.

<sup>7</sup> AGAMBEN. *Estâncias. A palavra e o fantasma na cultura ocidental*, p. 9-10.

do judaísmo presente no *Barockbuch*, que segundo críticos se mostra influenciado por, dentre vários nomes, Ernst Bloch e Franz Rosenzweig, e nem acerca do vocabulário teológico-político de Carl Schmitt. Trata-se, afinal, de um “livro maldito” numa feliz definição proposta por Jeanne Marie Gagnebin publicada no jornal *Folha de São Paulo* em dezembro de 1984, após a publicação da edição brasileira. Maldito porque “tenta-se lê-lo, não se o entende, tenta-se esquecê-lo, retorna-se a ele, presentindo que aí se encontram algumas das noções-chave de toda a filosofia benjaminiana”.<sup>8</sup>

Ao estudar o drama barroco, Benjamin desbravou um domínio da literatura alemã até então desvalorizado. A contraposição de tragédia e *Trauerspiel*, em que o último é valorizado, aponta para a escolha dos modernos no debate artístico da *querelle des anciens et des modernes*. A resposta para a intrigante pergunta parece guardar uma estreita relação com seu tempo. Embora a perspectiva de Victor Manheimer, de que há semelhanças entre o barroco e a literatura expressionista,<sup>9</sup> seja reiterada no prefácio do livro, essa ideia é abandonada no decorrer das páginas. O escopo da argumentação benjaminiana desemboca na conhecida teoria da alegoria, a qual repercute na investigação de autores que ocupam lugar cativo em sua crítica vindoura, como Baudelaire, Proust, Kafka, e, até mesmo, escorre por sua própria escrita como *Rua de mão única*.

No exame crítico benjaminiano do *Trauerspiel* alemão a alegoria é reconhecida como característica fundamental do drama do século XVII e traz à tona o trabalho da leitura e da construção interpretativa da crítica e da hermenêutica. Em sua reflexão em torno do conceito ao longo de sua obra, Benjamin distingue dois tipos de alegoria. Uma no período barroco, no contexto da Contra-Reforma, e a outra “moderna”, presente na lírica baudelaireana. Na primeira manifestação, ela aparece associada ao luto e à melancolia, como “lei estilística”, ou expressão do pensamento da época. Já em Baudelaire, ela figura como um caso isolado. Na argumentação benjaminiana há certa continuidade entre a alegorização seiscentista e aquela do século XIX. Elementos constituintes do fazer alegórico, como imagens, emblemas, figuras que aparecem no *Trauerspiel*, retornam na modernidade como herdeiras dos poderes do barroco.

Naturalmente, antes de falar de alegoria em Benjamin, é necessário relembrar a natureza desse conceito. Por isso, abro um parêntese nesta introdução para lembrar seu uso tradicionalmente dividido em se tratando de escrita e leitura, ou seja, na construção da prática discursiva e na recepção, ou interpretação exegética. João Adolfo Hansen, em *Alegoria*.

<sup>8</sup> GAGNEBIN. *Folha de São Paulo*, s/p.

<sup>9</sup> BENJAMIN. *Origem do drama barroco alemão*, p. 76-77.

*Construção e interpretação da metáfora*, apresenta um valioso estudo a respeito desse importante conceito, contemplando-o no âmbito da retórica e da hermenêutica. Ali, o crítico pensa essa figura de linguagem considerando-a como procedimento do autor, isto é, recurso criativo para expressão, e também como ato do receptor. De um lado quando empregada pelo escritor a alegoria é um modo de ornamentar o discurso, de outro, o leitor pode utilizá-la como interpretação.

Preferi não abordar a aparição da alegoria ao longo da história, em se tratando de seu uso na produção e como recurso para interpretação, visto que já existem várias contribuições a respeito desse assunto. Assim, justifico de antemão que a noção de “allegoria” será estudada *em e a partir de* Walter Benjamin, com o fim de contribuir no esclarecimento deste conceito-pilar que desemboca em imagens constituintes de um pensamento crítico singular e constitui, ele mesmo, um importante aspecto da obra benjaminiana.

Hansen lembra que o verbo grego *állegorein* (*allós* quer dizer “outro”; *agourein*, “falar”) significa tanto “‘falar alegoricamente’, quanto ‘interpretar alegoricamente’”.<sup>10</sup> Essa dupla significação em torno dessa palavra grega pode ser encontrada em Walter Benjamin. Fechando o parêntese sobre a definição e o uso da alegoria, procuro ressaltar a importância desse termo e sua relação com alguns outros conceitos que norteiam a recepção desse importante pensador do século XX, conforme vislumbrado em três momentos de sua crítica – *Origem do drama barroco alemão*, *Rua de mão única* e excertos das *Passagens*.

No *Trauerspielbuch* Benjamin – desfazendo-se do ponto de vista classicista, segundo o qual a forma alegórica era vista como um mero modo de ilustração – propõe teorizar sobre o valor da alegoria enquanto expressão, como linguagem e escrita, reconhecendo-a como “lei estilística dominante do alto Barroco”.<sup>11</sup> Luto e melancolia são pontos fulcrais na constituição da mentalidade da época e na construção criativa do artista barroco. A alegoria é, conforme ele escreve, tida como o único “divertimento do melancólico”,<sup>12</sup> aquele que possui um estreito vínculo à plenitude dos objetos.

A importância das obras de Gryphius, Lohenstein e Hallmann, entre outros autores expoentes do *Trauerspiel*, está atada ao tempo, à sua contemporaneidade. Com uma estética que estava longe de ser considerada engenhosa, eles revelam como traço característico em seu fazer artístico a descrição da época em que viviam, o período da Contra-Reforma, em que a arte tinha sua constituição fundada no luto e na melancolia. Nesse sentido,

<sup>10</sup> HANSEN. *Alegoria. Construção e interpretação da metáfora*, p. 8.

<sup>11</sup> BENJAMIN. *Origem do drama barroco alemão*, p. 185.

<sup>12</sup> BENJAMIN. *Origem do drama barroco alemão*, p. 207.



o teatro barroco é colocado como uma crônica da história e as obras dessa arte estavam fadadas desde o início à ruína.

Aparentemente, a teoria da alegoria como expressão artística e política de uma época não se circunscreve ao livro sobre o *Trauerspiel*. De modo muito peculiar como é característico em Benjamin, o alegórico pode ser visto novamente em outras de suas obras, como acontece em *Rua de mão única* e nas *Passagens*. Assim, seguindo o rastro do alegórico como atributo da escrita benjaminiana, proponho neste estudo uma análise dessa característica nas obras mencionadas, verificando o tratamento da alegoria no âmbito teórico, em que ela é recuperada e, assim, considerada como caractere fundamental do barroco alemão, e em seguida, considerando o uso desse elemento no próprio fazer crítico benjaminiano. Assim sendo, a aproximação da escrita de Benjamin talvez seja a principal característica deste estudo.

No primeiro capítulo, apresento a alegoria no drama barroco, retomando as principais questões apresentadas por Benjamin para sustentar a afirmação do *Trauerspiel* como literatura típica do século XVII. Desse modo, são apontadas as diferenças entre aquele teatro e a tragédia grega, revelando a negligência e os erros que durante mais de duzentos anos envolveram aquela forma artística. Considero, ainda, como a alegoria se constitui como a principal característica daquelas obras e o olhar do alegorista barroco, o qual nos capítulos seguintes será comparado à criação artística dos surrealistas.

Respondendo à pergunta proposta por Asja Lacis sobre o porquê de estudar alegoria no drama barroco,<sup>13</sup> uma literatura que poucos especialistas até então tinham conhecimento, Walter Benjamin afirma trazer para o campo da estética uma nova terminologia desfazendo-se do uso indiscriminado de tragédia e drama barroco, demonstrando a diferença fundamental entre eles. Seu estudo recuperava aquela forma artística que a crítica até então havia negligenciado. O segundo motivo para sua investigação estava relacionado a questões da literatura contemporânea – lembrando o paralelo por ele feito entre o barroco e o expressionismo, embora o tema não seja aprofundado ao longo da obra *Origem do drama barroco alemão*. Uma terceira razão, que pôde ser vista pela contemplação do projeto crítico benjaminiano, encontra uma justificativa na produtividade da alegoria manifesta nos estudos que sucederam o *Trauerspielbuch*, ou seja, em relação às vanguardas e, finalmente, as *Passagens*, ressaltando em especial Baudelaire.

---

<sup>13</sup> LACIS apud BUCK-MORSS. *The dialects of seeing*, p. 15.

Benjamin, ao longo de sua vida e de seu percurso como pensador – que se caracteriza pela aproximação entre filosofia e literatura que ele próprio reconhecia ser indissociável –, procurou colecionar e recuperar várias coisas esquecidas, desde brinquedos infantis a manifestações artísticas. O barroco alemão é um exemplo dessas coisas que ele recolheu da memória esquecida e escolheu guardar.

Ainda no primeiro capítulo, faço um excursão considerando a relação entre crítica e tempo. Uma vez que no drama barroco nem o palco, nem as interpretações são fixas, fica evidente o poder de decisão da crítica e da leitura daquelas obras, qual o soberano do estado de exceção da *Teologia política* de Carl Schmitt (outra fonte bibliográfica utilizada por Benjamin). Se primeiramente o alegorista tem o poder de imprimir numa coisa um significado arbitrário, a recepção possui, de um lado, o poder de interpretar e, de outro, o de outorgar o valor a uma obra, uma vez que o teatro barroco permaneceu esquecido, por vários motivos, conforme mencionado no *Trauerspielbuch*. Afinal, tratava-se de uma forma artística tosca, por assim dizer, e que fora ofuscada pela qualidade da dramaturgia de Shakespeare e de Calderón. A isso somam-se a negligência da recepção, cuja resistência em estudar aquelas obras se justificava pela ligação entre os autores da época e o absolutismo, e a incoerência de tomar os postulados aristotélicos sobre a tragédia como parâmetro para a investigação. Assim, me sirvo de algumas teorizações feitas por Hans Robert Jauss sobre a dimensão histórica da literatura para refletir sobre o descaso da crítica em relação ao teatro barroco, sua recepção tardia relacionada ao expressionismo e, enfim, sobre a interpretação da alegoria como história feita por Benjamin.

Um dos pontos seminais da argumentação benjaminiana sobre a forma alegórica no livro sobre o drama barroco é a comparação feita entre alegoria e símbolo. A resistência, aparentemente, generalizada em relação à forma alegórica e a exaltação do símbolo se instauraram no período romântico e perduraram durante muito tempo. É assim que Samuel Taylor Coleridge, um dos fundadores do romantismo inglês, considera a diferença entre alegoria e símbolo:

[...] uma alegoria não é mais do que uma tradução de noções abstratas para um quadro linguístico que em si próprio não é mais do que uma abstração de objetos sensíveis [...] Por outro lado, um símbolo [...] é caracterizado por uma diafaneidade (*translucence*) do particular no indivíduo, ou do geral no particular, ou do universal no geral. Acima de tudo, pela diafaneidade do eterno através do e no temporal. Ele sempre participa da realidade que ele torna inteligível; e ao anunciar o todo, mantém-se vívido naquela unidade, da qual ele é o representante.<sup>14</sup>

<sup>14</sup> COLERIDGE. *The stateman's manual*, p. 33.

O símbolo é, portanto, exaltado por sua qualidade metafísica e estética de ser eterno “no tempo” e transmitir algo além. Ao contrário dessa perspectiva, Benjamin considera o valor da alegoria contrapondo-a ao símbolo, sem desconhecer o valor deste último, mas antes com o propósito de desfazer o engano romântico de relacionar aparência e essência em sua constituição e chamar atenção para a relevância da forma alegórica no reconhecimento da ação do tempo na obra de arte, o reconhecimento de suas ruínas, e o papel reservado à crítica: desvendar o “teor de verdade” (*Wahrheitsgehalt*) da obra.

A aversão à forma alegórica encontrava partidários mesmo no século XX. Para Georg Lukács a essência da alegoria é “a aniquilação da realidade imediata, da realidade sensível”<sup>15</sup> e, embora historicamente determinada pela ideia de transcendência religiosa, já no barroco existiram tendências que a levam ao esvaziamento do “conteúdo transcendente”, culminando na arte atual (ou seja aquela produzida pelas vanguardas) caracterizada pelo niilismo, que busca negar a realidade e destruí-la esteticamente, assinalando assim o que ele, equivocadamente, chama de “conformismo dissimulado”. Para ele essa figura de pensamento é inferior, uma vez que as artes que dela fazem uso não manifestam seu sentido de forma imanente. João Adolfo Hansen, com razão, comenta que o crítico húngaro generaliza todas as manifestações de alegoria, isto é, a alegoria de todas as épocas, “o que historicamente se aplicaria apenas à alegoria medieval”.<sup>16</sup> Isso porque a perspectiva lukácsiana vê com maus olhos a produção artística contemporânea que foge ao realismo, por ele exaltado como a forma ideal para revelar a condição do homem. O autor se posiciona em relação ao caráter da categoria estética em que a alegoria dá uma expressão.

[...] a alegoria dá, com efeito, uma expressão estética a certas concepções do mundo, cujo caráter é justamente o de dissociar o mundo, fundamentando-o numa transcendência essencial [sic], cavando um abismo entre o homem e o real. Se a alegorização, enquanto orientação de estilo, é esteticamente tão problemática, é porque implica no artista, uma concepção de mundo que recusa, por princípio, o mundo terreno.<sup>17</sup>

Lukács vê no emprego da alegoria apenas a manifestação de angústia e o subjetivismo excessivo que teve lugar na literatura a partir da segunda metade do século XIX. Para ele, a forma alegórica impede a identificação imediata com a realidade. Benjamin, por sua vez, revela um ponto de vista oposto ao anunciar que a alegoria pode expressar os oprimidos.

A despeito de sustentar uma opinião diferente, até mesmo Lukács reconhece a incontestável contribuição do estudo benjaminiano sobre o drama barroco em seu texto

<sup>15</sup> LUKÁCS. *Alegoría y símbolo*, p. 468.

<sup>16</sup> HANSEN. *Alegoria construção e interpretação da metáfora*, p. 21.

<sup>17</sup> LUKÁCS. *Realismo crítico hoje*, p. 66.

“Alegoria e símbolo”, ao afirmar que o autor de *Origem do drama barroco alemão* realizou um trabalho crítico bem fundamentado histórica e filologicamente, sem deformar ou violentar os feitos artísticos da época, conservando ainda talvez a principal característica autoral benjaminiana: o olhar em direção ao passado a partir do presente. Anos depois, outros nomes continuaram a reflexão a respeito da alegoria, como é o caso de Paul de Man, cuja obra, herdeira dessa empreitada benjaminiana, considera o aspecto temporal relacionado a essa figura de linguagem. Citando o teórico:

Enquanto o símbolo postula a possibilidade de uma identidade ou identificação, a alegoria designa acima de tudo uma distância em relação à sua própria origem, e, renunciando à nostalgia e ao desejo de coincidência, estabelece a sua linguagem no vazio desta diferença temporal.<sup>18</sup>

A relação que Benjamin possui com a alegoria começa em sua juventude, com os ensaios “Alegoria e drama barroco” e “O significado da linguagem no drama barroco e na tragédia”, de 1916, e perpassa praticamente toda sua obra. Inicialmente considerando o *Trauerspiel*, em seguida, passando pelas vanguardas, Baudelaire e as *Passagens*. Durante o percurso, aparentemente, ela faz o movimento em direção à sua própria escrita e, até mesmo, sua forma de construir a reflexão. Seu exercício crítico estuda um dado objeto a partir de uma contemplação distanciada, organizada por um emaranhado de citações, dessa maneira, constituindo um teor fragmentado oriundo de pensar a destruição. A alegoria eventualmente figura como constituinte de sua própria crítica, tornando possível que um conjunto de leitores seus como Theodor Adorno, Georg Lukács, Giorgio Agamben, Fredric Jameson, João Barrento, Max Pensky, dentre outros, percebessem que ele eventualmente mimetiza o objeto de sua reflexão. Apesar da abundante lista de nomes, aparentemente ainda não foi feito um estudo em que o alegórico, ou ainda, o percurso da alegoria esteja mapeado em sua escrita, de modo que fique evidente a transformação da qualidade de objeto de estudo em elemento que constitui a metodologia crítica empregada por Benjamin.

Hannah Arendt enfatiza que o acúmulo de fragmentos arranjados sistematicamente para a composição do *Barockbuch* compunha o objetivo principal, tendo em vista a construção do mosaico. A escrita, nesse caso, apareceria em segundo plano. Antes de colecionar livros, Benjamin colecionava citações. Eram mais de 600. Citando as palavras da autora, “o principal trabalho consistia em arrancar fragmentos de seus contextos e arranjá-los de forma nova (*afresh*) de modo que eles ilustrassem um ao outro e fossem capazes de provar sua *raison d'être* num estado de livre flutuação”.<sup>19</sup>

<sup>18</sup> DE MAN. *Blindness and insight*, p. 207.

<sup>19</sup> ARENDT. Introduction to *Illuminations*, p. 47.

É interessante considerar que as obras *Origem do drama barroco alemão* e *Rua de mão única* foram publicadas no mesmo ano e guardam curiosas relações. Em se tratando do âmbito pessoal, é curioso e até mesmo provocativo o fato de Benjamin ter dedicado o estudo sobre o drama barroco à sua esposa e este último a Asja Lacis, uma bolchevique natural da Letônia, diretora teatral, assistente de Bertolt Brecht, pela qual, aparentemente, nutria uma intensa paixão. Já em termos crítico-filosóficos, no primeiro Benjamin realiza uma, assim chamada, “crítica redentora” orientada por uma via teológica, cuja filosofia da história condena a história à impossibilidade de cumprir-se em um *telos* do progresso e, dessa forma, se entrega à ideia messiânica supra-histórica. Já a segunda obra manifesta o início do materialismo pedagógico que passou a caracterizar muitos de seus escritos após tomar conhecimento do marxismo, especialmente a partir da leitura de *História e consciência de classe*, de Lukács. Assim, para alguns críticos, como é o caso de Richard Wolin, a base esotérica de sua crítica redentora é questionada, o que o leva a investigar a possibilidade de uma “garantia epistemológica” do todo que não tivesse uma origem teológica.<sup>20</sup>

De fato, durante a década de 1920, a reflexão de Walter Benjamin passou por consideráveis transformações. Michael Jennings sugere que precisamente em 1924 aconteceram três mudanças que nortearam a reviravolta na crítica benjaminiana: o interesse pelo marxismo (que recebe uma atenção crítica especial); o fracasso de sua empreitada acadêmica, cuja tese de livre docência (o estudo sobre o drama barroco alemão) foi rejeitada pela banca examinadora; e a decisão de se dedicar a uma carreira de crítico cultural *freelance* (que lhe acarretou, como era de se esperar, dificuldades financeiras).<sup>21</sup>

Outro fator que contribuiu para a adoção do materialismo histórico por Benjamin foi o movimento surrealista. A destruição da tradição da arte e da religião e sua substituição pela “iluminação profana [...] de inspiração materialista e antropológica” anunciam a carga do surrealismo – um movimento que aproximou arte e política de maneira revolucionária, conforme o ensaio sobre o surrealismo, escrito em 1929. Os surrealistas se juntaram ao protesto das vanguardas, que dentre outras coisas buscou a insurreição da arte contra a ideia de autonomia que a separava da práxis da vida<sup>22</sup> e em direção à universalização. Benjamin apresenta originalmente uma teoria da experiência de vanguarda a partir da imagem da

<sup>20</sup> WOLIN. *Walter Benjamin. An aesthetic of redemption*, p. 113.

<sup>21</sup> JENNINGS. *Walter Benjamin and the European avant-garde*, p. 19. Scholem, por sua vez, argumenta que a “virada” no pensamento benjaminiano ocorreu gradativamente. Ele lembra que, após ter se mudado para Jerusalém em 1923, Benjamin se mostrava hesitante de assumir o materialismo histórico em seu pensamento, o que cresceu com grande determinação a partir de 1930. SCHOLEM. *Walter Benjamin*, p. 183.

<sup>22</sup> BÜRGER. *Die Theorie der Avant-garde*, principalmente o capítulo II, “Zum Problem der Autonomie der Kunst in der bürgerlichen Gesellschaft.”

história e, por isso, deve ser lembrado como “teórico da experiência surrealista como experiência histórica”.<sup>23</sup>

No entanto, a despeito da utilização do materialismo histórico, a teologia ainda permanece em seu pensamento, como o próprio Benjamin o reconhece. Segundo ele, seu pensamento “está para a teologia como o mata-borrão está para a tinta [...] mas se fosse pelo mata-borrão, nada restaria do que está escrito”.<sup>24</sup> Gershom Scholem chega a dizer que em suas reflexões há uma “abundante riqueza fértil de simbolismo [...] que reveste muitas de suas mais iluminadas afirmações com o caráter de oculto”.<sup>25</sup> Mais adiante, no mesmo texto, ele completa dizendo que a abordagem benjaminiana do materialismo histórico se tratava de uma heurística, constantemente verificada diante dos resultados. Suas opiniões, embora traduzidas para a linguagem marxista, Scholem insiste nessa tese, “são as de um teólogo abandonado no reino profano”,<sup>26</sup> oriundas, portanto, de um modo de pensar “inteiramente metafísico”. Irving Wohlfarth também argumenta a favor da permanência de uma complexidade teológica no pensamento tardio benjaminiano, afirmando que “as tensões resultantes entre [a teologia e o materialismo] devem energizar [um]a causa comum”.<sup>27</sup>

Retomando a complexa rede de amizades intelectuais de Benjamin, Adorno e Gershom Scholem responsabilizavam a “desastrosa influência” de Brecht sobre o pensamento benjaminiano, evidenciada, sobretudo, no uso não dialético de categorias marxistas. Benjamin, por sua vez, reconhecia que fora justamente com Brecht, poeta de raro intelectualismo, que ele pode praticar o chamado “pensar bruto” (*das plumpe Denken*).<sup>28</sup> As críticas feitas por Adorno à primeira *Exposé* das *Passagens*, de 1935, em relação ao teor mitologizante e à carência de uma dialética recaem em grande medida sobre as noções de “coletivo” e “proletariado”, vistas como fruto da influência da perspectiva brechtiana.

No segundo capítulo, por sua vez, abordo *Rua de mão única*. Inicialmente, faço um breve comentário em relação às vanguardas e à inovação da linguagem consequente de sua revolução artística. Embora outros críticos, como Raymond Williams e Peter Bürger, sejam mencionados ao longo do texto e obviamente, num estudo mais extenso, seria até mesmo necessário estender o leque de estudiosos do tema, optei por circunscrever a reflexão

<sup>23</sup> OSBORNE. Vitórias de pequena escala, derrotas de grande escala: a política do tempo de Walter Benjamin, p. 78.

<sup>24</sup> BENJAMIN. *Passagens*, p. 51, [N 7a, 7].

<sup>25</sup> SCHOLEM. Walter Benjamin, p. 189.

<sup>26</sup> SCHOLEM. Walter Benjamin, p. 198.

<sup>27</sup> WOHLFARTH. On some Jewish motifs in Benjamin, p. 202.

<sup>28</sup> ARENDT. Introduction to *Illuminations*, p. 15.

crítica a considerações feitas por Georg Lukács e Theodor Adorno, dois importantes nomes no contexto benjaminiano que sustentam diferentes pontos de vista.

Em seguida, interpreto *Rua de mão única* como uma alegoria da história, embora seu contexto seja a República de Weimar. De certa maneira, apesar de várias menções históricas, a obra reúne elementos artísticos das vanguardas, como a técnica da montagem, que possibilitam essa leitura. Afinal de contas, como propõe Márcio Seligmann-Silva, Benjamin é um dos singulares pensadores que “souberam transportar a dinamite das vanguardas para a prática da filosofia”.<sup>29</sup> De fato, talvez, ele tenha sido o único antes de Jacques Derrida.

Como próximo passo, abordo alguns fragmentos das *Passagens*, o livro inacabado, ou como bem escreve Rolf Tiedemann, o editor da edição alemã, publicada primeiramente em 1982: um desenho ou traçado de um livro, tal qual uma “planta” para construção de uma casa.<sup>30</sup> Uma obra que inicialmente deveria ser uma continuação de *Rua de mão única*,<sup>31</sup> retomando o caráter aforístico, bem como o uso do concreto, do particular em sua reflexão, “tentando arrancar-lhe seu segredo de imediato, sem qualquer mediação da teoria”,<sup>32</sup> se tornou, afinal, um projeto de dimensões colossais, que iniciado em 1927 acompanhou-o até o final de seus dias, quando perseguido pela Gestapo, cometeu suicídio em 1940.<sup>33</sup> O *Passagen-Werk* (Obra/Trabalho das Passagens), título da edição alemã, anuncia a radicalização do projeto crítico benjaminiano. Um emaranhado de citações espalhadas em 36 arquivos, os chamados *Convolutes*, a partir da metodologia da montagem, constitui a obra. Por esse motivo, em se tratando das *Passagens*, que pode ser considerada sua *opus magnum*,

<sup>29</sup> SELIGMANN-SILVA. *A atualidade de Walter Benjamin e de Theodor W. Adorno*, p. 33.

<sup>30</sup> TIEDEMANN. Introdução à edição alemã (1982), p. 14.

<sup>31</sup> BENJAMIN. *Gesammelte Briefe*, vol. III, p. 322. Benjamin chega a dizer que a finalização de “*Pariser Passagen. Eine dialektische Feerie*”, até então o título das *Passagens*, significaria fechar aquele ciclo (*Produktionskreis*), ao qual pertencia *Rua de mão única*, de maneira semelhante ao desfecho do ciclo germanístico, encerrado com o *Trauerspielbuch*.

<sup>32</sup> TIEDEMANN. Introdução à edição alemã (1982), p. 16. Tiedemann completa, considerando que o pensamento possui um aspecto muito particular: “uma espécie de ‘delicado empirismo’ que, como aquele de Goethe, imaginava a essência não por detrás ou acima das coisas, porém sabia que ela se encontrava nas próprias coisas”, *loc. cit.*

<sup>33</sup> Desde a expansão nazista Benjamin permaneceu durante alguns anos exilado em Paris. Em seguida, passou uma curta temporada, sem muito sucesso, com Bertolt Brecht na Dinamarca. Uma série de infortúnios o levou a uma rota de fuga pelo sul da França através dos Pirineus. Para seu azar, um dia antes de cruzar a fronteira da Espanha, decretaram que “estrangeiros de nacionalidade indeterminada, mas de origem alemã” – situação a qual ele se enquadrava após ter perdido a cidadania alemã em maio de 1939 – não poderiam viajar sem autorização. Perseguido pela Gestapo, Benjamin se viu acuado. Num ato de desespero, cometera suicídio. Sua morte deu origem, até mesmo, a especulações a respeito do que poderia ter acontecido, construindo assim um mito em torno da figura deste importante pensador. Em 2005, foi feito um documentário intitulado *Quién mató a Walter Benjamin?*. Contestando a versão oficial, o filme pretende afirmar-se como uma reconstrução documental de um crime e levar adiante a possibilidade de Benjamin ter sido assassinado.

por assim dizer, considero, brevemente, algumas noções em paralelo à alegoria, como o conceito de imagem dialética, um importante instrumento que produz uma inovadora compreensão do tempo e da história.

“Demonstrar por meio de exemplos que a grande filologia relativa aos escritos do século passado não pode ser praticada senão pelo marxismo”.<sup>34</sup> Com esse pensamento, Benjamin justifica não apenas o trabalho das *Passagens*, como também sua interpretação de Baudelaire, cuja obra reflete sobre as transformações que decorreram do processo de modernização oitocentista da cidade grande. A nova topografia, expressa no alargamento de ruas e avenidas, significava para alguns o reconhecimento do progresso, para outros, a consciência de que aquele formato na cidade dificultava a organização de insurreições. A vida degradada da metrópole moderna alegorizada em suas mulheres, suas ruínas, seus novos costumes, a prostituta como personagem das ruas, os rastros da Haussmannização na Paris, os jogos, as mercadorias, o fetichismo, todos esses aspectos que compõem a chamada modernidade são vistos nas *Passagens*, principalmente na poesia baudelairiana, tomada por Benjamin como um arquivo da vida moderna. Através de Baudelaire, ele percebe a alienação consequente da sociedade produtora e consumidora de mercadorias presente no segundo império francês, onde aparece o fenômeno da fantasmagoria, mencionado anteriormente por Karl Marx.

Por fim, no desfecho deste estudo, reflito sobre a alegoria no olhar benjaminiano a partir da arqueologia da modernidade manifesta nos estudos sobre Baudelaire e no *Passagen-Werk*. Ambas as investigações anunciam um conjunto de personagens que compõe a metrópole: o colecionador, o jogador, o *flâneur*, a prostituta. Todas essas figuras alegóricas aparecem num tempo de transformações e são envoltas por fantasmagorias. Assim, procuro efetivar algumas aproximações conceituais no que tange a noções centrais presentes nas *Passagens* e em alguns estudos em torno de Baudelaire, em se tratando de imagem dialética e imagem alegórica, bem como da relação entre alegoria e fantasmagoria.

Considerando o fenômeno da fantasmagoria, ou ainda, a leitura das *Passagens*, surge como pergunta natural o questionamento de por que motivo Benjamin escolheu Paris para considerar as transformações econômicas e sociais oitocentistas e a expressão cultural delas decorrentes. Afinal, Londres já manifestara décadas antes um processo de modernização, uma vez que a revolução industrial inglesa já havia ocorrido por volta de 1750. O fascínio que a França exerceu na perspectiva benjaminiana se deve provavelmente à

---

<sup>34</sup> BENJAMIN. *Passagens*, p. 518, [N 11, 6]. No decorrer do estudo, menciono as coordenadas em relação aos arquivos que compõem a obra *Passagens* com o intuito de facilitar a localização.



contribuição francesa para a modernidade política e cultural. Com início na Revolução de 1789, vários outros movimentos políticos e revolucionários tiveram lugar no território francês no decorrer do século XIX. Além disso, Benjamin ao longo de anos nutriu grande afinidade com os artistas franceses, vide seu apreço por Baudelaire e pelos surrealistas.

Marx, ao teorizar sobre a fantasmagoria em torno do fetiche de mercadoria, já apontara para a irracionalidade que insistia em sobreviver à modernidade. Em Benjamin, o conceito ocupa lugar central nas *Passagens*. O espetáculo da fantasmagoria, uma novidade do século XIX, ofereceu a ele, escreve Margaret Cohen, um “modo arqueológico completo para representar a persistência do irracional na vida moderna”.<sup>35</sup>

Em relação à epistemologia benjaminiana anunciada no prefácio de seu *Barockbuch*, considero a centralidade da “apresentação” (*Darstellung*) em sua construção teórica, bem como a teorização em torno do mosaico, que por sinal se relaciona à montagem, empregada nas *Passagens*. De forma breve, pondero sobre o método do desvio (*Umweg*), também proposto no prefácio epistemo-crítico do livro sobre o drama barroco, com o fim de analisar como seu *modus operandi*, constituído por fragmentações e as interrupções, possibilitam um tratamento novo em relação à linguagem.

Alguns autores, como Bernd Witte, não hesitam dizer, a partir da leitura do prefácio do livro sobre o drama barroco, que a alegoria configura o modo fundamental de compreender o mundo (a sua *Weltanschauung*, por assim dizer), ou seja, um método epistemológico.<sup>36</sup> Em todo caso, a alegoria percorre sua reflexão e, certamente, constitui um importante aspecto de seu fazer crítico. Desse modo, proponho pensar sobre o movimento dessa forma de escrever literatura é tomada como objeto teórico e, enfim, passa a constituir a própria escrita benjaminiana.

Como leitor de Benjamin me justifico de antemão reconhecendo que ao percorrer sua literatura, algumas vezes, como no caso do livro sobre o *Trauerspiel*, trata-se de percorrer um fascinante caminho, eventualmente labiríntico, constituído de neblina e mistério, em que algumas vezes são encontradas respostas e outras, permanecem intrigantes reticências. Assim, de certa maneira neste estudo sigo o procedimento crítico benjaminiano de deslocamento e aproximação, conforme o autor aponta no prefácio de seu *Barockbuch*. Além disso, tendo em vista as dimensões da obra benjaminiana, alguns tópicos trabalhados ao longo deste estudo não oferecem um guia completo do seu percurso crítico e de todas as influências presentes nas obras aqui destacadas, *Origem do drama barroco alemão*, *Rua de mão única* e no colossal

<sup>35</sup> COHEN. *Benjamin's phantasmagoria: the Arcades Project*, p. 208.

<sup>36</sup> WITTE. O que é mais importante a escrita ou o escrito?, p. 87.

trabalho das *Passagens*. O tópico sobre as influências presentes no último, por exemplo, obviamente, não exaure os comentários a respeito dos importantes nomes e movimentos que ecoam ao longo de suas páginas. Com os fragmentos escolhidos, pretendo apresentar brevemente um olhar de relance em direção a certos caminhos que, como mencionados nas referências, muitas vezes são mais detalhadamente comentados. Assim, esse trabalho em torno da alegoria é, em primeiro lugar, uma caminhada em certos momentos da reflexão benjaminiana, ou seja, um vislumbre em direção à metodologia por ele empregada, em que a alegoria aparece como objeto de estudo e se torna, a certa altura, um constituinte da própria escrita, isto é, da própria prática crítica, para em seguida, vir a ser uma investigação de um pensamento tão instigante.

A recepção atual de Walter Benjamin, em grande medida e com razão, valoriza a frutífera perspectiva por ele apontada de olhar o passado com a consciência acurada de seu efeito no presente, sobretudo considerando estudos em torno da memória. Em seu ensaio sobre o surrealismo, ele escreve: “O truque que rege esse mundo de coisas – é mais honesto falar de truque que em método – consiste em trocar o olhar histórico sobre o passado por um olhar político”.<sup>37</sup> Benjamin troca a visão histórica do passado por uma visão política (que por sinal, ele já havia mencionado no texto de 1920-21 “Fragmento teológico político”), o que o permite considerar o passado no tempo presente. Também nas teses “Sobre o conceito da história”, ele retoma esse ponto de vista político em relação ao passado ao afirmar, na tese XIV, por exemplo, que a história não é “um tempo homogêneo e vazio”, mas um tempo “saturado de agoras”.<sup>38</sup> Ora, numa época de políticas de memória, como a nossa, Benjamin oferece um arsenal crítico para tratar de questões de suma importância em relação à história. Desse modo, vale a pena perguntar qual seria a justificativa para estudar alegoria?

A resposta, em certa medida, também se relaciona com a história. A alegoria é mais um recurso (empregado seja na obra de arte, seja na própria crítica, ou até mesmo nos dois casos, como o faz Benjamin) para expressar aspectos sociais, a mentalidade de uma época e as transformações existentes no processo histórico que o tempo anuncia. Assim, a literatura, as belas artes, as artes performáticas, cada qual manifesta esses caracteres que, de certo modo, podem também revelar um pouco de história. Nesse sentido, este estudo aborda o percurso da alegoria em três livros da obra benjaminiana (bem como o uso desse instrumento da linguagem em seu próprio *modus operandi*), sem perder de vista o retrato exposto em cada uma delas.

---

<sup>37</sup> BENJAMIN. O surrealismo – O último instantâneo da inteligência européia, p. 26.

<sup>38</sup> BENJAMIN. Sobre o conceito da história, p. 229.

Em relação a Walter Benjamin, em meio à querela da recepção que se entrega à tentativa de categorizar um pensador tão versátil e rico, resta, afinal, reconhecer sua dimensão inclassificável. Afinal, “Benjamin”, como escreve Jürgen Habermas,

[...] pertence àqueles autores dos quais não é possível obter um ponto de apoio firme, cuja obra está destinada a efeitos heterogêneos; encontramos esses autores apenas numa súbita centelha de relevância com a qual um pensamento se torna dominante por poucos segundos de história.<sup>39</sup>

Sua obra revela uma profunda contemporaneidade que não cessa de ser reconhecida. Trata-se, afinal de contas, de um nome que possui uma atualidade que afronta o tempo e permanece viva com o decorrer dos anos.

É preciso considerar que, embora seja prestigiado e constantemente revisitado, naturalmente todo pensamento valioso e provocativo, como o caso daquele presente na obra de Walter Benjamin, encontra o perigo da domesticação. Dessa forma, este estudo corre o risco de entregá-lo a repetições que enclausuram sua obra em estantes de bibliotecas, ou, considerando o propósito de investigações acadêmicas, cumpre a tarefa de confiá-lo à aventura teórica da reflexão: o debate.

---

<sup>39</sup> HABERMAS. *Consciousness-raising or rescuing critique*, p. 92.

1

Alegoria no *Trauerspielbuch*

## 1.1 Da alegoria no barroco alemão

### 1.1.1 Tragédia grega e drama barroco

Ao estudar o drama barroco alemão, Walter Benjamin desbravou um domínio da literatura alemã até então desvalorizado. Desde seu surgimento, no século XVII, o barroco não recebeu a devida importância. Apenas no fim do século XIX e, sobretudo, no período da Primeira Guerra Mundial, quando foram publicadas antologias da poesia barroca e houve também o reconhecimento de semelhanças estéticas com expoentes das vanguardas europeias, a crítica voltou seu olhar para aquela forma artística. A novidade apresentada no drama era a história como matéria prima para o *modus artis*, ou ainda, para o *querer artístico* “que sempre ocorre nas chamadas épocas de decadência”.<sup>40</sup> Embora a aproximação do drama barroco com o expressionismo proposta por Benjamin a partir de afinidades eletivas não receba um aprofundamento devido, não é difícil perceber relações entre os dois movimentos estéticos. A alegoria como expressão do cotidiano de destruição, peste e morte, consequentes da guerra, oferece a característica principal para afirmar tal semelhança e, por conseguinte, para realizar tal estudo.

Em *Origem do drama barroco alemão*, a alegoria é trazida para o campo da estética. Considerada expressão do luto e da melancolia própria do homem do século XVII, ela circunscreve a história e manifesta desde sua aparição – seja nos livros, seja encenada no palco – a temporalidade da obra, opondo-se precisamente ao símbolo, enaltecido desde o pré-romantismo goetheano. Voltar o olhar para a alegoria significa reconhecer como positivas características que lhe eram atribuídas negativamente, isto é, a historicidade e sua feição temporal – aspectos contrapostos à “totalidade momentânea” e à “apreensão imediata” próprias do símbolo – recebem agora um teor positivo. A investigação benjaminiana em torno do drama barroco valorizando a forma alegórica não significa, entretanto, descartar o valor do símbolo como elemento estético. Trata-se, antes, de reabilitar a alegoria.<sup>41</sup>

<sup>40</sup>BENJAMIN. *Origem do drama barroco alemão*, p. 77.

<sup>41</sup> A respeito do percurso teórico da alegoria na tradição ocidental, Heinrich Lausberg em seu *Elementos de retórica literária* (2004) sistematiza, conforme o título de seu livro anuncia, a retórica antiga. Além de comentários acerca da teorização presente em nomes clássicos como Aristóteles e Quintiliano, a forma alegórica no estudo lausbergiano é exemplificada na literatura grega e latina. O teórico considera até mesmo o uso dessa

Sobre o *Barockbuch*, é preciso lembrar que ainda hoje ele é considerado hermético e imbuído de um conteúdo judaico e filosófico muitas vezes de difícil apreensão. Pouco depois da publicação póstuma das obras completas de Benjamin (*Gesammelte Schriften*), em 1955 – organizadas por Theodor e Gretel Adorno juntamente com Friedrich Podszus – o livro e a teoria da alegoria nele impressa provocaram e continuam provocando grande interesse. Revisitados nomes do pensamento contemporâneo, inclusive aqueles que frequentemente se opõem ao pensador berlinense, como o húngaro Georg Lukács, reconhecem sua indiscutível riqueza crítica. Livre do historicismo que muitas vezes aniquila o objeto de estudo, mesmo considerando o fazer artístico de seu presente, Benjamin conserva o *Trauerspiel* nas características que lhe são próprias. Confrontando o chamado “aristotelismo barroco”, alheio ao século XVII<sup>42</sup> e que julgava os autores daquele período como incapazes de compreender os elementos da tragédia grega, em sua análise, Benjamin inclui noções de antropologia política (lembrando que ele muitas vezes faz uso de elementos do pensamento de Nicolau Maquiavel e da teologia política de Carl Schmitt) e de tipologia dramática, desfazendo a ideia de uma filiação do teatro barroco em relação ao mundo antigo, a partir de várias diferenças que tornam claro a autenticidade do primeiro em relação ao segundo.

As diferenças entre a tragédia clássica e o teatro barroco são visíveis em vários detalhes. No texto “O significado da linguagem no drama barroco e na tragédia” (*Die Bedeutung der Sprache in Trauerspiel und Tragödie*), escrito em 1916, Benjamin dizia que “o mundo do drama barroco é um particular que afirma sua grandeza e igual importância até mesmo em relação à tragédia”.<sup>43</sup> Na comparação entre tragédia e drama barroco feita em seu *Barockbuch*, o autor é ainda mais contundente. Sem qualquer hesitação, ele defende a originalidade do último, asseverando que “a tragédia antiga é uma escrava acorrentada ao carro triunfal do barroco”.<sup>44</sup> Diferente da tragédia clássica analisada por Aristóteles em sua *Poética*, o *Trauerspiel* – literalmente *Trauer*: luto, tristeza profunda; *Spiel*: peça (equivalente ao inglês “play” em seus significados); “espetáculo lutuoso” lembra Sérgio Paulo Rouanet, o tradutor da edição brasileira – não tem sua origem no mundo grego, mas no drama medieval, cujo teatro, muitas vezes imerso na religião cristã, apresentava amiúde a mortificação como

---

“metáfora continuada como tropo do pensamento” na Europa ocidental, ou seja, em manifestações literárias portuguesas, espanholas, francesas e inglesas.

<sup>42</sup> BENJAMIN. *Origem do drama barroco alemão*, p. 122. Benjamin cita Hübscher, referindo-se ao aristotelismo barroco como uma “teoria alheia a seu objeto” que impregnou a interpretação da época. Além disso, a inconsistência crítica de invocar a *Poética* aristotélica para analisar o drama barroco está nítida desde o começo já que ali não há menção alguma sobre o sentimento de luto, característico do *Trauerspiel*.

<sup>43</sup> BENJAMIN. *Die Bedeutung der Sprache in Trauerspiel und Tragödie*, p. 140. “Die Welt des Trauerspiels ist eine besondere, die ihre große und ebenbürtige Geltung auch gegenüber der Tragödie behauptet.” *Loc. cit.*

<sup>44</sup> BENJAMIN. *Origem do drama barroco alemão*, p. 122.

seu tema principal. O drama barroco, diferentemente do mundo trágico, não conhece heróis, mas “configurações”. “A maioria das personagens principais encontradas em tantos dramas da era barroca são figuras não-trágicas, mas adequadas a peças consagradas ao luto”,<sup>45</sup> escreve Benjamin.

Além disso, continuando a perspectiva benjaminiana, “como figura da vida trágica, a morte é um destino individual; no drama barroco, ela aparece muitas vezes como um destino coletivo, como se convocasse todos os participantes ao tribunal supremo”.<sup>46</sup> O herói trágico entrega a vida ao destino, mas guarda seu nome. Já no barroco, a figura dramática perde sua individualidade, e conserva, por sua vez, a “força vital do papel”. Desse modo, as personagens se tornam silhuetas que representam a história.

Se no teatro clássico, o protagonista se submete ao destino, ou seja, aceita-o de forma heróica, o *Trauerspiel*, por sua vez, mostra as ações do príncipe e do Estado, considerando o tempo presente. Longe de poder ser considerado uma figura heróica, a personagem do teatro barroco reconhece sua pequenez. Lohenstein, um dos paradigmáticos autores alemães do século XVII, diz: “Eu, criatura terrena, e pilhéria da humanidade”.<sup>47</sup>

Outra importante diferença é que o *Lustspiel* (comédia) adentra o universo do *Trauerspiel*, distanciando-se, assim, da separação aristotélica de comédia e tragédia. Shakespeare exemplifica muito bem o valor da vinculação dessas duas formas teatrais alternando opostos como “o baixo e o romântico” em sua dramaturgia.<sup>48</sup>

Lembrando o comentário de Abbé Bossu, Benjamin enfatiza: “a ação trágica exige o tempo diurno, em contraste com o tempo noturno do drama barroco” e que de igual maneira ao drama inglês pré-shakespeareano, no barroco “o desfecho não assinala o fim de uma época, como ocorre tão enfaticamente no sentido individual como no histórico, como a morte do herói trágico”.<sup>49</sup>

Outra importante distinção entre as duas dramaturgias pode ser vista na matéria do teatro. Enquanto o objeto da tragédia é o mito, o do drama barroco é a história, anunciando,

<sup>45</sup> BENJAMIN. *Origem do drama barroco alemão*, p. 155.

<sup>46</sup> BENJAMIN. *Origem do drama barroco alemão*, p. 159.

<sup>47</sup> LOHENSTEIN *apud* BENJAMIN. *Origem do drama barroco alemão*, p. 150. Procurei ao longo deste capítulo, ilustrar aspectos do *Trauerspiel*, conforme a análise benjaminiana, a partir de *Hamlet* de Shakespeare, importante referência para o estudo feito por Benjamin. O motivo para tal escolha se deve ao fato de que uma investigação do *corpus* de análise benjaminiano, ou seja, o conjunto de peças por ele examinadas, implicaria a impossibilidade de conclusão deste estudo, tendo em vista as proporções de uma pesquisa cerceada por contingências de tempo e infraestrutura.

<sup>48</sup> A esse respeito Benjamin cita Novalis, para quem a genialidade shakespeariana torna poética a associação entre comédia e tragédia. BENJAMIN, *Origem do drama barroco alemão*, p. 151.

<sup>49</sup> BENJAMIN, *Origem do drama barroco alemão*, p. 158. Vale lembrar que no teatro barroco, “[...] a pátria, a liberdade e a religião são [...] apenas pretextos, livremente intercambiáveis, para a afirmação da virtude privada”, *opus cit.*, p. 112.

assim, uma visão devastadora do tempo em contraposição ao tempo trágico e mítico. Na perspectiva benjaminiana aqui se encontra a principal diferença entre a tragédia grega e o drama barroco. Na primeira a condição da personagem é resultante da pré-história, já no segundo é a história atual que lhe confere suas características. No *Trauerspiel*, a forma dramática demanda uma ressonância histórica. A morte é seu tema principal e alude à fragilidade e à condição do homem barroco. Nesses pormenores Benjamin encontra elementos para argumentar sobre o alegórico como constituinte do barroco.

Construído dentro do tempo histórico, o teatro barroco pode ser considerado uma expressão da catástrofe a que o homem do século XVII está submetido, isto é, a devastação provocada pela guerra dos trinta anos. Max Pensky num admirável estudo sobre a melancolia benjaminiana chama atenção para o fato de que o *Trauerpiel* não manifesta comentários sobre a guerra, mas, de forma ainda mais marcante, a experiência da catástrofe “é incorporada na estrutura e no conteúdo do trabalho, se tornando a premissa reguladora da ação dramática”.<sup>50</sup>

Para Bryan S. Turner, os sentimentos trágicos, dentro do paradigma aristotélico, “têm pouca conexão com as tórridas emoções do drama barroco. O *Trauerspiel* envolvia um público em exibições de lamento palpável e cerimônias de dor pública. A tragédia envolve um processo educacional que é interno e frequentemente silencioso”.<sup>51</sup> Para tornar ainda mais evidente o pensamento de Turner, vale lembrar duas características fundamentais da tragédia expressas na *Poética*. A primeira delas é que a tragédia expressa a vida como ela deveria ser – onde a forma mimética atinge seu primor e é, portanto, superior à comédia, cuja representação anuncia a vida em sua forma inferior, e, por esse motivo, é caracterizada como um gênero menor, tal qual o autor expõe na sexta parte de sua obra. A segunda é que por meio do medo e da compaixão, elementos essenciais ao trágico na argumentação de Aristóteles, o espectador pode chegar a catarses e, assim, purificar seus sentimentos.

Retomando o livro sobre o drama barroco, Benjamin menciona que, para a infelicidade da arte, a certa altura foi construída uma “filosofia da tragédia [...] como uma teoria da ordem ética do mundo”, a qual resultou “num sistema de sentimentos, solidamente apoiados, ao que se julgava, em conceitos como os de ‘culpa’ e ‘expição’”.<sup>52</sup> Como resultado disso, na segunda metade do século XIX, literatos e filósofos assimilaram “com surpreendente ingenuidade aquela ordem ética à ordem causal da natureza e em consequência o destino trágico foi visto como uma condição ‘que se exprime pela integração do indivíduo com um

<sup>50</sup> PENSKEY, *Melancholy dialectics*. Walter Benjamin and the play of mourning, p. 75.

<sup>51</sup> TURNER. Introduction, p. 8.

<sup>52</sup> BENJAMIN. *Origem do drama barroco alemão*, p. 123-124.



universo regido por leis”.<sup>53</sup> Assim, nessa perspectiva o trágico era apontado como algo “universalmente humano”.

A crítica a esse questionável ponto de vista, de considerar o homem moderno apto a julgar a partir de seus sentimentos, o pensador berlinense encontra em *O nascimento da tragédia* de Nietzsche, sobretudo tendo em vista que o teatro moderno desconhece qualquer tragédia semelhante à dos gregos. Para elaboração de uma teoria da tragédia seria necessário uma “investigação capaz de compreender sua própria época”.<sup>54</sup> Benjamin, por sua vez, consoante aos pensadores Franz Rosenzweig e Georg Lukács – respectivamente autores de *Estrela da redenção* (1921) e *História e consciência de classe* (1923),<sup>55</sup> duas obras influentes em seu pensamento, a primeira considerando o judaísmo messiânico que perpassa muitos de seus escritos, já a segunda, como uma importante fonte para a formação de seu pensamento marxista, mais evidente em seus escritos tardios – reconhece a necessidade de construir uma reflexão ciente de seu ponto de partida, de seu próprio tempo.

Novamente em relação às diferenças entre a tragédia e o drama barroco, pode-se dizer que este último é emblemático por apresentar a dualidade da vida do homem no contexto do século XVII, sua estreita relação com o mundo e sua aspiração ao divino. Considerando o termo *Trauerspiel*, o luto é a condição de ser do homem moderno, aquele que percebe a destruição e se reconhece como ser histórico, como ser temporal. Para Benjamin, o luto é ao mesmo tempo a origem e o conteúdo do drama barroco e revela, assim, uma diferença substancial em relação à *Tragödie*.

A crítica difundida no período sucessivo ao *Trauerspiel* buscava analisá-lo a partir de Aristóteles, ou seja, cometia o equívoco de tomar a tragédia e o drama barroco como iguais.<sup>56</sup> Essa imprecisão é facilmente perceptível, já que na *Poética* não há menção alguma a respeito da ideia de luto – característica fundamental do teatro barroco – como ressonância do trágico. Além disso, partindo do argumento aristotélico que enfatiza a catarses como atributo da tragédia, as peças barrocas “estão mais a serviço da descrição do luto, que do sentimento

---

<sup>53</sup> BENJAMIN. *Origem do drama barroco alemão*, p. 124. Benjamin menciona *Ästhetik des Tragischen* (Estética do trágico) de Johannes Volkelt, como a codificação daqueles pensamentos. Mais a frente, citando suas próprias palavras do longo ensaio “Afinidades eletivas de Goethe”, ele afirma a necessidade de separar arte de interpretações morais. Retomando seu pensamento, “[...] a arte não pode de forma alguma admitir sua transformação em conselheira da consciência moral, dando mais atenção ao sujeito representado que à representação. O conteúdo de verdade [...] se encontra [...] somente no desdobramento crítico e comentado da própria obra [...]”. *Opus cit.*, p. 128.

<sup>54</sup> BENJAMIN. *Origem do drama barroco alemão*, p. 125.

<sup>55</sup> Michel Löwy na introdução de seu livro *Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*, comenta de forma breve e esclarecedora a respeito da importância dessas obras no pensamento benjaminiano.

<sup>56</sup> BENJAMIN. *Origem do drama barroco alemão*, p. 141-2; *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, p. 297-8.

lutuoso”.<sup>57</sup> Ainda que por ventura evoque esse sentimento, como, de fato, em certa medida, provoca, o teatro barroco se manifesta como uma crônica da história (a esse respeito aprofundo a análise a seguir), e, ao mesmo tempo, como um movimento capaz de satisfazer o luto, uma “peça para enlutados”, ou ainda, uma “peça diante de enlutados” (*Spiel vor Traurigen*).<sup>58</sup>

### 1.1.2 Luto e melancolia como constituintes do *Trauerspiel*

A composição do *Trauerspiel* deve ser associada fundamentalmente ao luto e à melancolia própria do homem do século XVII como é possível ler no *Barockbuch*. Alguns críticos reconhecem o luto como integrante do trabalho do próprio Benjamin. Adorno em seu texto “Introdução a obra completa de Benjamin” (“Einleitung zu Benjamins *Schriften*”) comenta, provavelmente referindo-se à fuga do terceiro Reich, bem como as visões sobre a história nas teses de 1940, que o luto pode ser uma definição da natureza do pensamento benjaminiano “qual um saber judeu em torno da permanência de ameaça e catástrofe”.<sup>59</sup>

Em certa medida, até mesmo a língua alemã é alterada pelo enlutamento do espírito barroco. Benjamin chama a atenção para o fato de que a palavra *Trauer* (luto) costumava ser utilizada na construção de termos do universo do drama barroco. Segundo o autor, ela “está sempre disponível para essas composições”.<sup>60</sup> *Trauerbühne* (palco lutuoso), *Trauergepränge* (ostentação lutuosa), *Trauergerüst* (estrutura lutuosa) são alguns exemplos de termos cunhados naquele período. Por essa observação, aliás, é possível perguntar se a teorização benjaminiana sobre o *Trauerspiel* se configura unicamente como uma imagem, ou ainda, seguindo seus próprios termos, como uma *ideia* ou se ela se constitui como conceito. Retomo esse pensamento adiante, considerando que ficará mais evidente a particularidade da construção conceitual benjaminiana no item em que comento sobre seu método presente no *Trauerspielbuch* e no *Passagen-Werk*.

No início da terceira parte do capítulo sobre *Trauerspiel* e *Tragödie*, Benjamin escreve que o drama barroco é marcado por luteranismo e pela melancolia. Durante o período da Contra-Reforma, o regime luterano manteve uma relação contraditória com a vida

<sup>57</sup> BENJAMIN. *Origem do drama barroco alemão*, p. 142.

<sup>58</sup> BENJAMIN. *Origem do drama barroco alemão*, p. 142; *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, p. 298.

<sup>59</sup> ADORNO. *Einleitung zu Benjamins Schriften*, p. 581.

<sup>60</sup> BENJAMIN. *Origem do drama barroco alemão*, p. 143.

cotidiana. Se por um lado o indivíduo deveria conservar rigorosamente uma vida moral, por outro era necessário que ele renunciasse às “boas obras”. Assim, o dever se estabeleceu no povo como uma manifestação política e secular de obediência. O efeito colateral disso foi a melancolia, mais visível nos grandes, como no paradigmático caso da figura do príncipe.

Até mesmo Lutero, afirma Benjamin, embora tivesse conservado sua fé levava uma vida em que se manifestava a consequência da negação das boas obras. A privação do reconhecimento das boas ações trouxe ao homem “um mundo vazio”, para lembrar as palavras do autor. É nesse meio, onde as coisas estavam envoltas por ruínas e as ações precisavam manter uma distância da fé – a qual por sua vez deveria se conservar nua e absoluta – que surge o luto como estado de espírito “[...] em que o sentimento reanima o mundo vazio sob a forma de uma máscara, para obter da visão desse mundo uma satisfação enigmática”.<sup>61</sup>

No fazer artístico barroco há uma estreita relação entre luto e melancolia. Afinal, a teoria do luto se desenvolve a partir da descrição do mundo sob o olhar do melancólico. A apresentação ou exposição (*Darstellung*) das leis do barroco se entrega a um sentimento “vinculado por um nexo interno à plenitude de um objeto”.<sup>62</sup> A esse laço ao objeto acrescenta-se a recepção do estoicismo no barroco, a qual oferece ainda outra particularidade que produz um efeito estético na escrita. A desolação da prática estoica (que aconselha a indiferença e o desprezo em relação aos males físicos e morais) agrava a distância entre sujeito e objeto, possibilitando uma despersonalização, “um estado de luto extremo” em que todas as coisas ganham outra dimensão.

Paul de Man, importante crítico belga que atualiza e, em certa medida, se apropria de alguns pensamentos benjaminianos no desconstrutivismo, menciona que a interpretação de Benjamin em relação à produção literária seiscentista e sobre Baudelaire considerando a alegoria como característica comum em ambas as expressões, tornou possível a teóricos como Hans Robert Jauss descrever a obscuridade característica da lírica moderna, como também teoriza Hugo Friedrich.<sup>63</sup> A argumentação benjaminiana acerca do alegórico – sobretudo

<sup>61</sup> BENJAMIN. *Origem do drama barroco alemão*, p. 162.

<sup>62</sup> BENJAMIN. *Origem do drama barroco alemão*, p. 163. Optei por utilizar a tradução de *Darstellung* proposta por Jeanne Marie Gagnebin em seu texto “Do conceito de *Darstellung* em Walter Benjamin em verdade e beleza”, em que a comentadora chama atenção para o termo mais adequado para este conceito, que em ambas as edições em língua portuguesa (a de Sérgio Paulo Rouanet e a do lusitano João Barrento) foi traduzido por “representação”. Comento mais detalhadamente a respeito desse conceito no último capítulo.

<sup>63</sup> DE MAN. *Lyric and modernity*, p. 173. Considerando a lírica moderna, Paul de Man apresenta alguns importantes nomes da crítica alemã no século XX. Dentre eles, Hugo Friedrich, que exerceu enorme influência com a sua obra *A estrutura da lírica moderna*, onde considera a dificuldade e a obscuridade da poesia moderna. Segundo o crítico alemão, a perda da função representativa bem como a despersonalização figuram como princípios dessa tal obscuridade. O teórico apresenta as noções de *Entrealisierung* (despercepção – numa

considerando a apresentação barroca vinculada à plenitude do objeto e caracterizada por uma despersonalização, “um estado de luto extremo” – permitiu identificar uma tensão que existe na linguagem, problematizando, assim, a relação sujeito-objeto derivada da percepção. Em outras palavras, “a correspondência entre significado e objeto é colocada em questão”.<sup>64</sup> Na lírica moderna, seguindo o rastro do teórico da alegoria, de Man relembra que o desenvolvimento desse estilo alegórico começa com Baudelaire.

Numa carta endereçada a Franz Sachs, datada de 11 de julho de 1913, Benjamin menciona ter visto as obras de Albrecht Dürer *Ritter, Tod und Teufel* (Cavaleiro, morte e diabo), *Melencolia I*, *Der heilige Hieronymus im Gehäus* (São Jerônimo em seu escritório), dentre outras gravuras. Para ele, a *Melencolia I* – segundo sua descrição “uma indizível profunda e expressiva tela” (*ein unsagbar tiefes, ausdrucksvolles Blatt*)<sup>65</sup> –, de 1514, antecipa o barroco apresentando um retrato perfeito do estado de espírito daquela época, uma imagem que evidencia como a meditação é oportuna ao enlutado (FIG. 1). Nela, um anjo alado apóia a cabeça com a mão esquerda – imagem significativa em relação às características do melancólico, conforme aponta Giorgio Agamben no segundo capítulo de seu *Stanze* – e observa utensílios da “vida ativa” espalhados pelo chão, sem serventia, “como objetos de uma longa e intensa meditação (*Grübeln*)”.<sup>66</sup>

Como uma ilustração do que acontece no homem barroco, na perspectiva benjaminiana nessa gravura há uma fusão entre o saber obtido pela “ruminação” e a ciência adquirida pela pesquisa. O saber prático, considerando o contexto da passagem da renascença para o barroco, dá lugar ao saber teórico, oriundo da contemplação. Trata-se, pois, contrariando o processo que se inicia com a ciência e a perspectiva moderna, da permanência da *vita contemplativa* em detrimento da *vita activa*. Para Erwin Panofsky, a inação do anjo alado não deve ser entendida como preguiça, mas antes como uma espécie de hiperconsciência. O olhar fixo descrito na gravura anuncia como o trabalho se tornou algo sem sentido e como, enfim, “sua energia está paralisada não pelo cansaço, mas pelo pensamento”.<sup>67</sup>

Sigmund Freud, no clássico e constantemente revisitado texto “Luto e melancolia”, distingue os dois conceitos: “No luto, o mundo se torna pobre e vazio; na

---

tradução literal) e de *Entpersönlichung* (despersonalização). Esta última tem seu nascimento em Baudelaire. FRIEDRICH *apud* DE MAN. Lyric and modernity, p. 172.

<sup>64</sup> DE MAN. Lyric and modernity, p. 174.

<sup>65</sup> BENJAMIN. *Gesammelte Briefe*, vol. I, p. 143.

<sup>66</sup> BENJAMIN. *Origem do drama barroco alemão*, p. 164; *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, p. 319.

<sup>67</sup> PANOFSKY. Reorientation in the graphic arts; the culmination of engraving, 1507/11 – 1514, p. 160.

melancolia, o próprio sujeito.”<sup>68</sup> Ao invés de se sujeitar ao luto decorrente de algo perdido, o melancólico se recusa a aceitar a realidade da perda e, com isso, dirige sua dor para dentro de si mesmo. Segundo as proposições feitas por Benjamin, esse sentimento se relaciona à lealdade do homem em se tratando das coisas possibilitando-lhe uma intensa relação com elas e, assim, paralelamente ao abandono da *vita activa*, o atento exercício da observação (*Grübeln*), anunciando, assim, a *vita contemplativa*.

Para compreender o sentimento do período barroco Benjamin encontra suporte nas reflexões de Blaise Pascal. No compêndio de escritos intitulado *Pensamentos* em que são mapeadas várias contradições humanas, tal qual uma antropologia, o pensador francês revela a fragilidade como uma característica da criatura humana. O príncipe é apontado como paradigma do melancólico. Rodeado por pessoas responsáveis por seu divertimento, essa figura real é poupada de pensar em si mesmo e reconhecer sua própria miséria. Mesmo assim, o sentimento melancólico o atinge, pois “a triste melancolia mora nos palácios”,<sup>69</sup> conforme escreve Hallmann. Não é de se estranhar que em Hamlet, o teórico da alegoria encontra a personagem paradigmática daquele período.

[...] a figura humana correspondente à dicotomia entre a iluminação neo-antiga e a medieval [...] somente Hamlet é espectador das graças de Deus; mas o que elas representam para ele não lhe basta, pois apenas seu próprio destino lhe interessa. [...] Só numa vida como a desse Príncipe a melancolia pode dissolver-se, confrontando-se consigo mesma.<sup>70</sup>

Para Benjamin, Shakespeare foi o único que conseguiu arrancar da “rigidez barroca” detalhes cristãos. O alcance estético shakespeareano diferentemente do *Trauerspiel* alemão manifesta uma ascendência saturnina e ao mesmo tempo a superação da *acedia*, ou acídia, (comumente compreendida como preguiça espiritual ou mental, ou ainda apatia; embora seu significado seja problematizado durante o período medieval) a partir do cristianismo.

Uma rica contribuição sobre a acídia (Sérgio Paulo Rouanet preferiu manter o termo no latim, *acedia*, tal qual aparece no texto benjaminiano) no contexto da Idade Média pode ser lida em *Estâncias. A palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Esse “demônio meridiano”, na expressão ali recuperada por Agamben, é interpretado pelos doutores da Igreja não como preguiça e desleixo, comumente associados ao acidioso, mas como uma espécie de tristeza relacionada aos bens espirituais, um afastamento de um bem divino, conforme a

<sup>68</sup> FREUD. Trauer und Melancholie, p. 431. “Bei der Trauer ist die Welt arm und leer geworden, bei der Melancholie ist es das Ich selbst”, *loc. cit.*

<sup>69</sup> HALLMANN *apud* BENJAMIN. *Origem do drama barroco alemão*, p. 167.

<sup>70</sup> BENJAMIN. *Origem do drama barroco alemão*, p. 179-180.

proposição de Santo Tomás de Aquino. Trata-se, afinal, de uma “doença mortal” que mais tarde é lembrado por Kierkegaard na descrição do “desespero que está consciente de ser desespero”.<sup>71</sup>

Considerando os atributos frequentemente associados ao homem barroco (a acídia, o apego ao mundo, a consciência da efemeridade das coisas) fica evidente a ideia de que a miséria está presente na criatura. Por esse motivo, a melancolia é, em certa medida, considerada a característica mais própria do ser humano, como pode ser visto até mesmo em alguns livros da época. Benjamin ilustra esse ponto de vista citando *Dom Quixote*. Esse pensamento possui até mesmo uma justificativa teológica conforme escreve Paracelso (1493/4-1541), para quem a alegria e a tristeza nasceram de Adão e Eva. A primeira conferida a Eva e a segunda a Adão.<sup>72</sup> Mais tarde as duas matérias se misturaram e se propagaram a seus descendentes.

Num texto atribuído a Aristóteles, a *Problemata*, a bílis negra (tradução do termo em grego *melancholia*), como ficou conhecida a partir da doutrina dos humores fundada no final da antiguidade clássica, é associada à genialidade e à loucura. Benjamin ressalta ainda que a antiga crença de que a melancolia estimulava a capacidade profética reaparece de forma mais ameaçadora no século XVII, período quando essa concepção recebe mais força ao ser associada à astrologia. O melancólico, inspirado por sua “mãe-terra”, se entrega a uma contemplação e a uma introspecção profunda. Esta bela passagem de Andreas Tscherning revela sua estreita relação com a terra: “Quem não me conhece pode conhecer-me por minha atitude. Olho sempre para o chão, porque brotei da terra, e agora olho para minha mãe”.<sup>73</sup>

Saturno produz uma relação entre o melancólico e a acídia a partir de fundamentos astrológicos ou de sua natureza. A indecisão do príncipe é associada a essa última, “a inércia do coração”. Enquanto a dúvida destrói o tirano, a infidelidade (*Untreue*) afeta o cortesão, cuja conduta é suscetível a uma relação com as coisas, a qual pode ser justificada ou por sua tendência ou por sua fragilidade – nesse caso, Benjamin inclusive concorda com a perspectiva de Maquiavel, que em seus apontamentos sobre a política considera de antemão a pré-disposição para o mal uma característica da natureza humana.

Seu comportamento inescrupuloso revela em parte um maquiavelismo consciente, mas em parte uma vulnerabilidade desesperada e lamentável a uma ordem de

<sup>71</sup> KIERKEGAARD *apud* AGAMBEN, *Estâncias. A palavra e o fantasma na cultura ocidental*, p. 28.

<sup>72</sup> BENJAMIN. *Origem do drama barroco alemão*, p. 169. O suíço Theophrastus von Hohenheim, cujo pseudônimo é Paracelso, realizou estudos em torno da medicina, alquimia, astrologia, teologia e filosofia natural. Embora pertencesse ao contexto renascentista, seu trabalho é desconsiderado por muitos em decorrência de seu misticismo. O Projeto Paracelso de Zurique (ZURICH PARACELSUS PROJECT), mencionado nas referências, oferece mais informações a respeito desse autor.

<sup>73</sup> TSCHERLING *apud* BENJAMIN. *Origem do drama barroco alemão*, p. 175.

constelações calamitosas, tida por impenetrável, e que assume um caráter totalmente reificado. Coroa, púrpura e cetro são em última instância adereços cênicos no sentido do drama de destino, e encarnam um *Fatum* a que se submete em primeiro lugar o cortesão, áugure desse fado. Sua deslealdade para com os homens corresponde a uma lealdade, impregnada de devoção contemplativa, para com esses objetos. O conceito subjacente a esse comportamento só pode realizar-se adequadamente no contexto dessa fidelidade sem esperança à vida da criatura e às leis de sua existência culpada.<sup>74</sup>

Nesse excerto fica claro que a lealdade aparece na relação entre o homem e as coisas. Ela está, portanto, atada à matéria. O mundo material, essa lealdade e sua ligação com o indivíduo exprimem uma verdade, escreve Benjamin. Dessa forma, a melancolia, a partir dessa fidelidade do homem, absorve as coisas do mundo e, até mesmo, “inclui as coisas mortas em sua contemplação para salvá-las”.<sup>75</sup> A permanência no luto no drama barroco, que tem sua base e seu conteúdo nele, se estabelece justamente nessa estreita relação do homem com o mundo das coisas.

É curioso que a melancolia pode também ser vista na obra do pensador berlinense e até mesmo em sua vida pessoal. Afinal, ele “veio ao mundo sob o signo de saturno – a estrela da mais vagarosa revolução, o planeta das voltas e dos atrasos”.<sup>76</sup> Seu interesse sobre o tema não se circunscreve ao livro sobre o *Trauerspiel*. Contrapondo o fragmento “Agesilaus Santander” ao ensaio “Melancolia de esquerda”, de 1930, Max Pensky revela como a melancolia permeia a escrita benjaminiana. Neste ensaio, Benjamin descreve o poeta Erich Kästner como um “insatisfeito” e “melancólico”,<sup>77</sup> e critica os intelectuais de esquerda do programa *Nova Objetividade*, apontando neles a ausência de ação política. Já o primeiro texto – cuja segunda versão foi redigida em Ibiza, na Espanha, em 1933, período em que a contingência política, ou seja, a ascensão do nazismo, obrigou Benjamin a fugir da Alemanha – manifesta a melancolia na própria grafia. Citando o comentário de Pensky a respeito dessa aproximação: “[...] lidos juntos, os dois textos representam um momento cristalino de pura oposição – a luta contra a melancolia e a escrita melancólica, e o momento de *insight* da própria natureza melancólica de Benjamin”.<sup>78</sup>

<sup>74</sup> BENJAMIN. *Origem do drama barroco alemão*, p. 178.

<sup>75</sup> BENJAMIN. *Origem do drama barroco alemão*, p. 179.

<sup>76</sup> SCHOLEM. *Walter Benjamin and his angel*, p. 59.

<sup>77</sup> Benjamin critica Kästner injustamente, já que este autor foi um dos poucos que testemunhou seus livros serem queimados em praça pública pelo Partido Nacional Socialista alemão, na chamada *Bücherverbrennung* (queima de livros) realizada no dia 10 de maio de 1933. Em geral, as críticas benjaminianas aos escritores “burgueses de esquerda” na década de 1930 acompanhou a militância político partidária esquerdista, como Johannes Becher, Otto Biha, Klaus Neukrantz, entre outros.

<sup>78</sup> PENSKY. *Melancholy dialectics*. *Walter Benjamin and the play of mourning*, p. 19-20. Susana Kampff Lages em *Walter Benjamin. Tradução e melancolia* retoma o tema da melancolia na obra de Benjamin, principalmente enfocando sua relação com o ensaio sobre a tarefa do tradutor. Também comentando sobre o mesmo texto de Max Pensky, a autora chama atenção para a dubiedade em torno da figura intelectual do pensador berlinense.

Ambos os textos aludidos revelam, portanto, uma relação dúbia que o pensador berlinense tinha com a melancolia. Susana Kampff Lages chama a atenção para esse *Leitmotiv* em vários momentos da obra benjaminiana. Para ela, essa “permanência da melancolia”, um indicador na tradição filosófica e literária, deve ser pensada como consequência de dois atos complementares, sendo eles:

[...] o ato de ler e o ato de escrever. A melancolia se instala *entre* esses dois momentos concretos da atividade intelectual, como resultado de uma determinada atitude subjetiva diante do mundo das coisas, mediada pelo objeto livro, por sua vez, corporificação de todas as virtualidades – simultaneamente destruidoras e renovadoras – da escrita.<sup>79</sup>

Continuando, a comentadora ressalta que a *bílis negra* surge de “um tumultuado movimento de reflexão” que perpassa o *Grübler* (aquele que medita intensamente, que cisma e rumina) – lembrando a figura do anjo alado de Dürer, apontado como paradigma do melancólico no barroco – e alcança a ação concreta do colecionador (*Sammler*). O primeiro desloca o objeto de sua função natural, tomando-o para sua meditação; já o segundo o protege do esquecimento, colocando-o entre os objetos de coleção. A essas duas imagens, antes mencionadas por Max Pensky, a autora propõe uma terceira, que manifesta à sua maneira as consequências dos influxos melancólicos no intelectual. Trata-se do tradutor (*Übersetzer*). Segundo ela, “essa figura melancólica exemplar, perene e necessariamente suspensa entre ler e escrever”.<sup>80</sup>

Ao comentar sobre a melancolia como uma característica marcante nos escritos benjaminianos, é praticamente inevitável relacioná-la em certa medida à sua biografia, uma vida constituída de insucessos amorosos e vários projetos que não saíram do papel. Afinal de contas, mesmo antes da radical perseguição aos judeus empreitada pelo partido nacional socialista, um sistema anti-produtivo como afirmou Hannah Arendt em *Origens do totalitarismo*, Benjamin algumas vezes chegou até mesmo a cogitar o suicídio, como em

---

“Num movimento radical, transmutou essa dolorosa e, sobretudo, inquietante experiência pessoal numa reflexão teórica e crítica que carrega as marcas desse violento conflito interno sob diferentes formas da contradição: não por acaso, figuras do paradoxo, da dialética, e outras figuras de oposição ou contradição, destacam-se ao longo de toda a sua obra”. KAMPFF LAGES, *Walter Benjamin. Tradução e melancolia*, p. 112. Em *Walter Benjamin: o marxismo da melancolia*, uma introdução ao pensamento benjaminiano, Leandro Konder também considera a melancólica figura excêntrica de Walter Benjamin, por sua vez em relação ao marxismo.

<sup>79</sup> KAMPFF LAGES, *Walter Benjamin. Tradução e melancolia*, p. 158. Kampff Lages ressalta, fazendo referência ao texto de Seligmann-Silva, *Ler o livro do mundo. Walter Benjamin: romantismo e crítica literária*, que ler e escrever na acepção benjaminiana deve ser compreendido de modo mais abrangente, principalmente considerando o caráter imagético da escrita de Benjamin. Grifo da autora.

<sup>80</sup> KAMPFF LAGES, *Walter Benjamin. Tradução e melancolia*, p. 159.



1932, conforme comenta seu amigo Gershom Scholem em *Walter Benjamin: Die Geschichte einer Freundschaft* (Walter Benjamin: a estória de uma amizade).<sup>81</sup>

Retomando a ligação entre melancolia e astrologia, a primeira aparece relacionada a Saturno. Benjamin, a partir da chamada dialética de Saturno, cuja explicação se encontra em torno do mito de Cronos, o nome grego para Saturno, lembra os opostos que integram a composição mitológica dessa figura, considerada um “deus dos extremos”. Se, por um lado, essa divindade pagã é o senhor da Idade de Ouro que gerava e devorava vários filhos, por outro, foi destronado e humilhado por eles. Assim, a concepção astrológica de Saturno se exprime fundamentalmente num dualismo, importante característica do melancólico. Durante a Idade Média a doutrina de Saturno foi apropriada de diversas formas. Muitas vezes a bílis negra foi relacionada a uma dialética, como ilustrado por Jacobo della Lana, um comentador de Dante, que retoma propriedades saturninas para considerar a dimensão antitética do melancólico. Influenciado pelo planeta pesado, o homem se mostra preso à vida material; ao mesmo tempo devido à posição elevada do astro, o indivíduo possui uma disposição espiritual e contemplativa.

A melancolia é vista até mesmo como “estado de espírito do tempo”,<sup>82</sup> como enfatizado pelo poeta Jakob Ayrer, cuja perspectiva acentuava que tudo estava fadado à destruição, apenas os livros podiam escapar ilesos. Afinal, a passagem do tempo é um *locus* comum no pensamento barroco. O livro guarda uma notável importância nesse período, sobretudo por, aparentemente, se esquivar à mortalidade das outras coisas.

Benjamin escreve: “o ‘Livro da Natureza’ e ‘o Livro dos Tempos’ são objetos da meditação barroca. Eles constituem sua casa e seu teto”.<sup>83</sup> No barroco o livro era um elemento que fazia parte do “teatro da natureza, rico em coisas escritas”. Lembrando a oposição entre a linguagem dos homens e a linguagem das coisas proposta em seu ensaio de 1916, é provável que o autor esteja se referindo com essas “coisas escritas” ao caráter mágico da linguagem, em que ela comunica a essência espiritual das coisas, uma vez que, retomando a ideia central daquele texto, todas as coisas na natureza podem ser linguagem. Aparentemente, aquele sentimento “dissociado do sujeito empírico e vinculado por um nexo interno à plenitude de

<sup>81</sup> SCHOLEM. *Walter Benjamin: The story of a friendship*, p. 186-8. Scholem comenta que Benjamin, de fato, planejava se matar em Nice (no “Hotel du Petit Parc”) e chegou a escrever cartas se despedindo de alguns amigos e, até mesmo, um testamento indicando que seus manuscritos deveriam ser enviados a Gerhard Scholem e se publicados entre 40% e 60% dos lucros deveriam se destinar ao seu filho, Stefan. Algum tempo depois, segundo Scholem, numa outra carta, Benjamin chega a dizer que com o fim da república de Weimar, a atmosfera política tensa tornava difícil até mesmo respirar.

<sup>82</sup> BENJAMIN. *Origem do drama barroco alemão*, p. 164.

<sup>83</sup> BENJAMIN. *Origem do drama barroco alemão*, p. 164.

um objeto” possibilita então ler o “Livro da Natureza”. Está claro que no *Trauerspielbuch* há, de fato, uma filosofia da linguagem, muitas vezes relacionada a um judaísmo místico.

Notavelmente os escritos da juventude de Benjamin são marcados por uma mística judaica, conforme colocam vários comentadores, dentre eles Jeanne Marie Gagnebin no primeiro capítulo de *História e narração em Walter Benjamin*. Em alguns momentos é possível visualizar o eco teológico dos primeiros escritos benjaminianos até mesmo em alguns de seus textos tardios. Como é o caso da ideia de redenção e interrupção messiânica do fluxo do tempo que aparece em seu texto sobre o conceito da história.

### 1.1.3 A teoria da linguagem e o *Trauerspielbuch*

Em 1916 Benjamin escreveu uma série de ensaios que seriam o pontapé inicial de seu *Trauerspielbuch*. “Tragédia e drama barroco” (*Tragödie und Trauerspiel*) e “O significado da linguagem no drama barroco e na tragédia” (*Die Bedeutung der Sprache in Trauerspiel und Tragödie*) já anunciam pelo título temas abordados na teorização feita em 1925, quase dez anos mais tarde. Outro significativo texto para a elaboração de seu estudo sobre o drama barroco, também datado de 1916, é “Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem” (*Über die Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen*). Nesse ensaio Benjamin faz uso de uma teoria da linguagem (*Sprachtheorie*), construindo sua argumentação a partir do primeiro capítulo do *Gênesis* e analisando a relação entre o ato criador e a língua.

A linguagem, antes de ser um mero meio de comunicação (*das “Medium” der Mitteilung*) – ideia apresentada no início do ensaio –, é considerada como “infinitude” e “unidade de imediaticidade”, isto é, ela não é tomada como meio para comunicação empírica entre pessoas, ou linguagem burguesa na perspectiva benjaminiana. Considerando-a como mágica, Benjamin constrói uma teoria esotérica em que a linguagem não é concebida unicamente em sua instrumentalidade; pelo contrário, ela é analisada em seu caráter de nomeação. Ali, o autor ressalta que o “modo espiritual” (*geistiges Wesen*) da linguagem não deve ser comunicado *através* dela, mas *na* linguagem mesma. Além disso, ele afirma que

todas as coisas, animadas e inanimadas, são capazes de “comunicar seu conteúdo espiritual” (*seinen geistigen Inhalt mitzuteilen*).<sup>84</sup>

A argumentação benjaminiana parte da mística judaica, tendo em vista a gênese da criação, e da teoria da linguagem dos primeiros românticos, como comenta Winfried Menninghaus na primeira parte de seu livro *Walter Benjamins Theorie der Sprachmagie* (A teoria da linguagem mágica de Walter Benjamin). Dentre as principais fontes para a reflexão a qual se dedica Benjamin se destacam o pré-romântico Johann George Hamann e o romântico Friedrich Schlegel, um dos autores preferidos em suas empreitadas teóricas.

A relação entre criar e nomear recebe grande importância na explanação benjaminiana. O homem, criado à imagem e semelhança de Deus (Gn, I, 27), é o único que dá nome a todas as coisas (Gn, II, 20), assim como é a única criatura que não foi nomeada. Se, por um lado, as coisas foram criadas pela palavra divina, por outro, elas se tornam conhecidas pela palavra pronunciada pelo homem, isto é, após serem nomeadas. Afinal, “através da palavra, o homem está ligado à linguagem das coisas”.<sup>85</sup>

No prefácio do *Barockbuch*, justificando a epistemologia ali adotada (que aprofundo no terceiro capítulo), Benjamin, expressando a importante relação entre linguagem e filosofia, afirma que Adão e não Platão (mormente considerado por sua teorização do mundo das ideias) deve ser considerado o “pai da filosofia” justamente pelo atributo de dar nomes, “das adamitische Namengeben”, lembrando o ensaio de 1916. Ao receber um nome, a imperfeita (*unvollkommen*) linguagem das coisas é, assim, traduzida para a linguagem humana, uma linguagem “mais perfeita”, por assim dizer, justamente por possibilitar o conhecimento, de modo que a linguagem muda se torna sonora, ou ainda, ela se torna um nome (*Name*). Em outras palavras, a mudez da linguagem das coisas ao ser elevada ao âmbito do conhecimento anuncia, assim, o verdadeiro conhecimento das coisas. Nas palavras de Max Pensky:

[...] [conhecimento] não no sentido do significado convencional ou denotativo pragmático de um nome [...], mas em sua significância como expressividade exata e fundamental do *status* de coisa como parte de todo esforço criativo de Deus, o sentido da coisa (*the thing's Sinn*).<sup>86</sup>

Winfried Menninghaus ressalta que na nomeação adamística – em que o ato de nomear se assemelha ao ato de criação característico de Deus – a ideia já está presente no nome, ou seja, este é uma unidade sonora que manifesta a ideia de forma imediata

<sup>84</sup> BENJAMIN. Über die Sprache überhaupt und die Sprache des Menschen, p. 141.

<sup>85</sup> BENJAMIN. Über die Sprache überhaupt und die Sprache des Menschen, p. 150. “Durch das Wort ist der Mensch mit der Sprache der Dinge verbunden”.

<sup>86</sup> PENSKY. *Melancholy dialectics*. Walter Benjamin and the play of mourning, p. 50.

(*unmittelbar*). Em sua dimensão mágica, a linguagem não é tomada no sentido tradicional de comunicar alguma outra coisa, ela não depende de uma relação instrumental de significados.<sup>87</sup>

É precisamente quando o homem infringe a ordem de Deus comendo do fruto proibido (Gn, III, 6), momento em que ocorre a queda (*der Sündenfall*) do paraíso, que a linguagem perde sua “magia” e passa a fornecer meros signos para mediar a comunicação. “A queda é a hora do nascimento da palavra humana [...]”.<sup>88</sup> Destituída da condição paradisíaca própria do ato de nomear efetuado por Adão a língua agora entra na dimensão significativa das palavras até chegar ao “abismo da tagarelice (*Abgrund des Geschwätzes*)”.<sup>89</sup>

O aparecimento da multiplicidade de linguagens, a excessiva abstração e a perda do caráter de nomeação foram consequências da queda. Nesse contexto, cabe ao filósofo a tarefa de restaurar as palavras em seu caráter simbólico, argumenta o autor no prefácio crítico-epistemológico do livro sobre o drama barroco (retomo essa ideia ao considerar o método de crítica empreendido por Benjamin). Além disso, a natureza também manifesta um efeito da condição pós-lapsária. Ela manifesta uma “outra mudez” revelando, assim, um luto profundo.

Por esse breve comentário sobre a queda do homem e o luto a que a natureza se entrega, é possível entender como os escritos de 1916, afinal, configuram o esboço para o *Trauerspielbuch*, escrito em 1925. A relevância da perspectiva especulativa e mística da linguagem na obra de Walter Benjamin se manteve intacta mesmo depois de sua virada para o marxismo, mais visível a partir de meados de 1930, ano de encontro com Bertolt Brecht e que sucedeu sua ida a Moscou (dezembro de 1926 e janeiro de 1927), bem como a adoção da metodologia do surrealismo (cuja principal manifestação disso é a obra *Rua de mão única*). Aparentemente, conceitos e reflexões dos escritos de sua juventude efetivam, surpreendentemente, um longo percurso no empreendimento crítico benjaminiano. A característica mística do judaísmo presente no ensaio sobre a linguagem ainda pode ser encontrada, por exemplo, em “A tarefa do tradutor” de 1921. Também nas famosas *Teses* de 1940, uma noção central no estudo do *Trauerspiel*, aparece relacionado à ideia de história. Trata-se do conceito de *Ursprung*.

<sup>87</sup> MENNINGHAUS. *Walter Benjamins Theorie der Sprachmagie*, p. 17.

<sup>88</sup> BENJAMIN. Über die Sprache überhaupt und die Sprache des Menschen, p. 153. “Der Sündenfall ist die Geburtsstunde des *menschlichen Wortes* [...]”. Grifo do autor.

<sup>89</sup> BENJAMIN. Über die Sprache überhaupt und die Sprache des Menschen, p. 154.

### 1.1.4 O conceito de *Ursprung*

O termo *Ursprung* (origem) do título *Origem do drama barroco alemão* é, sem dúvida, um dos conceitos-pilares na argumentação do livro. Certamente, conforme argumentam alguns teóricos como Stéphane Mosès e Michael Löwy, ele remete em certa medida ao universo relativo à teologia. Gershom Scholem também toma *origem* num sentido teologizante. No entanto, circunscrevê-lo unicamente ao universo teológico pode implicar em deixar de lado a tradição de filosofia da linguagem baseada no *Gênesis*. Diferentemente da unilateralidade da abordagem teológica, Márcio Seligmann-Silva aponta três fontes para esse conceito: a bíblia (juntamente com a mística judaica), o conceito de *Urphänomen* (“fenômeno originário” ou “protofenômeno”) retirado de Goethe e a categoria da Ideia platônica, conforme o prefácio crítico-epistemológico do *Barockbuch*.<sup>90</sup>

É bem verdade que o aspecto teológico permeia alguns textos tardios, como é o caso das “Teses sobre o conceito da história”. No entanto, sem desconhecer o valor dessas interpretações a respeito da noção de *Ursprung*, prefiro me ater ao seu sentido histórico, levando em conta a explicação dada por Jeanne Marie Gagnebin. Primeiramente como ela muito bem chama atenção, Benjamin quis manter uma distinção entre origem (*Ursprung*) e gênese (*Entstehung*). Para compreender “o motivo essencial” da filosofia da história benjaminiana, desde o livro sobre o *Trauerspiel* até suas teses de 1940, é necessário considerar a diferença entre os termos apresentados. Citando a comentadora acerca da razão da reflexão benjaminiana sobre a história: “a exigência de rememoração do passado não implica simplesmente a restauração do passado, mas também uma transformação do presente tal que, se o passado perdido aí for reencontrado, ele não fique o mesmo, mas seja, ele também, retomado e transformado”.<sup>91</sup>

Esse pensamento parece vir a calhar até mesmo considerando a recuperação da alegoria feita por Benjamin, tendo em vista que sua restauração como forma crítica passou, a certa altura, a caracterizar a própria escrita benjaminiana. Torna-se mais evidente entender a ideia de que o procedimento por ele adotado é em si mesmo alegórico, ponto de vista manifesto por importantes leitores seus, como Bernd Witte, Fredric Jameson, Max Pensky e João Barrento, dentre outros.

<sup>90</sup> SELIGMANN-SILVA. *Ler o livro do mundo*. Walter Benjamin: romantismo e crítica literária, p. 138.

<sup>91</sup> GAGNEBIN. *História e narração em Walter Benjamin*, p. 19.

No trabalho das *Passagens* Benjamin afirma que a apropriação do conceito em seu estudo sobre o drama barroco é, afinal, “uma transposição rigorosa e concludente desse conceito goetheano fundamental do domínio da natureza para aquele da história. Origem – eis o conceito de fenômeno originário transposto do contexto pagão para os contextos judaicos da história”.<sup>92</sup> Há, de fato, um rastro teológico no conceito. No entanto, o sentido benjaminiano de “origem” possui um caráter eminentemente histórico e, fazendo uso da análise apresentada por Gagnebin, a restauração da origem não pode ser alcançada através “de um suposto retorno às fontes, mas, unicamente pelo estabelecimento de uma nova ligação entre o passado e o presente”.<sup>93</sup> O significado do termo precisa, portanto, da história para se esclarecer; não de seu início puro, mas “a figura temporal de sua redenção”.

Se analisado no original em alemão, o termo *Ursprung* traz a formação *Ur*, “primevo, original”, e *Sprung*, cujo significado lembra a derivação do verbo *springen* (“saltar”); assim, etimologicamente “salto primordial”. No prefácio do livro sobre o drama barroco, Benjamin aproxima esse termo a um conceito goetheano, o profenômeno (*Urphänomen*), e, criticando o aspecto mítico relacionado ao conceito, ele se esforça em neutralizá-lo em termos históricos, distanciando-se do que naturalmente seria associado à palavra origem. Desse modo, sua definição não encontra sua conclusão na ideia de restauração com seu princípio, ou “estado primeiro”. O conceito se abre a um paradoxo, ou seja, *origem* é também “inacabamento e abertura à história, surgimento histórico privilegiado, o *Ursprung* não é simples restauração do idêntico esquecido, mas igualmente, e de maneira inseparável, emergência do diferente”.<sup>94</sup> A *origem* inscreve “no e pelo histórico” a promessa de um tempo redimido, arremata a comentadora.

Há, deste modo, uma relação de confronto entre *origem* e história. Exatamente desse conflito que tem lugar na “densidade do histórico”, conservando o vocabulário utilizado por Gagnebin, surge o “originário”, capaz de destruir a pretensa continuidade natural e mobilizar as Ideias, de que escreve Benjamin no prefácio do *Trauerspielbuch*, ou ainda de “apropriar-se integralmente do passado”, conforme é mencionado na terceira tese de 1940.

Gagnebin lembra ainda que nas teses essa noção de *origem* aparece por meio de uma luta obstinada, onde os fenômenos – ligeiramente associados à luta de classes, lembrando que o marxismo recebe um grande apreço na obra benjaminiana tardia – “devem ser arrancados – pelo conceito – a uma falsa continuidade, aquela que é abusivamente chamada,

<sup>92</sup> BENJAMIN. *Passagens*, p. 504, [N 2a, 4].

<sup>93</sup> GAGNEBIN. *História e narração em Walter Benjamin*, p. 19.

<sup>94</sup> GAGNEBIN. *História e narração em Walter Benjamin*, p. 22.

como se a cronologia não fosse, ela também, o fruto de uma construção historiográfica”.<sup>95</sup> A perspectiva benjaminiana de “arrancar a tradição ao conformismo” anunciada na sua sexta tese de “Sobre o conceito da história” ilumina essa ideia de construção historiográfica.

Em cada época, é preciso arrancar a tradição ao conformismo, que quer apoderar-se dela. [...] O dom de despertar no passado as centelhas da esperança é privilégio exclusivo do historiador convencido de que também os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer. E esse inimigo não tem cessado de vencer.<sup>96</sup>

Nesse sentido, a narração de acontecimentos históricos pode remeter à dominação de uma classe. No entanto, ao “despertar no passado as centelhas da esperança”, impedindo que os mortos sejam esquecidos, o historiador materialista proposto por Benjamin (ciente da salvação, ou possibilidade de interromper o *continuum* temporal e reorganizar a narração histórica, contida na noção de *Ursprung*) torna possível trazer à tona memórias esquecidas e possibilita, assim, confrontar a ordem estabelecida pelo esquecimento, apagamento ou controle do passado.

Nessa mesma tese, Benjamin critica a pretensa figura do “historiador neutro”, defendido pelo prussiano Leopold von Ranke, cujo historicismo almejava conhecer o passado “como ele de fato foi”. Nessa perspectiva, o historiador historicista estabelece uma relação de empatia (*Einfühlung*) com o vencedor e confirma, dessa maneira, a visão dos dominadores. Retomando o desfecho do excerto citado, é certo afirmar que o inimigo de que fala Benjamin se bifurca em dois. De um lado, obviamente criticando a ascensão do partido nazista. De outro, o alvo é a socialdemocracia que assumia para si uma visão otimista do devir histórico (*statt Revolution Evolution*),<sup>97</sup> contrária àquela benjaminiana que via na revolução “o correspondente profano da interrupção messiânica do devir histórico”.

*Origem* é uma imagem, recorrendo à contribuição de Max Pensky, em que a linearidade do tempo é “dobrada sobre si mesma” e que possibilita, assim, a esperança antecipatória sobre o passado e a categoria de lembrança voltada para o futuro.<sup>98</sup> Através do *Ursprung* é possível, portanto, trazer o passado para o presente, estabelecendo uma nova relação entre eles. Esse aspecto do conceito não se restringe à filosofia da história benjaminiana, manifesta, sobretudo, em suas *Teses*, mas se mostra também na mobilização de

<sup>95</sup> GAGNEBIN. *História e narração em Walter Benjamin*, p. 19-20.

<sup>96</sup> BENJAMIN. Sobre o conceito da história, p. 224-225.

<sup>97</sup> A linha evolucionista da social-democracia contava com Eduard Bernstein como um de seus principais nomes. Bernstein propunha outra interpretação de Marx, a fim de alcançar um socialismo evolucionário, por assim dizer, assim como pensar novas alternativas para o nacionalismo alemão. Marxistas ortodoxos como Luxemburg e Kautsky afirmavam que ele havia rompido com a concepção materialista da história. Para mais informações a respeito de Eduard Bernstein e a social democracia, ver o livro de Manfred B. Steiger, *The quest for evolutionary socialism: Eduard Bernstein and social democracy*, citado nas referências.

<sup>98</sup> PENSKY, *Melancholy dialectics*. Walter Benjamin and the play of mourning, p. 73.

Ideias, como é o caso do tratamento dado ao drama barroco. Afinal, parafraseando a terceira tese, a literatura barroca não poderia ser esquecida pela história. Esse é um dos motivos porque Benjamin, colecionador de “objetos sem importância”, a recolhe em sua crítica.

### 1.1.5 A investigação do drama barroco

Pode-se dizer que o drama barroco não desfrutou de prestígio acadêmico por dois motivos principais. Por um lado em decorrência da negligência de estudiosos, como o caso dos filólogos da escola de Grimm e de Lachmann, que descartavam o valor cultural, literário e filológico, já que os autores daquele período pertenciam a uma época, cuja política absolutista penetrou suas obras (Opitz, Gryphius e Lohenstein, nota Benjamin no prefácio do livro sobre o barroco, até mesmo foram remunerados pela prestação de serviços ao Estado); e por outro, pelos inúmeros erros de uma recepção que não compreendeu a forma daquela época. Raymond Williams em seu *Marxism and Literature* (Marxismo e literatura), refletindo sobre a relação de produção e legitimação de obras literárias, provavelmente foi o primeiro a chamar atenção para o fato de que a crítica a certa altura passou a ser a forma de transformar literatura em “Literatura”, isto é, conferir “valor” a determinadas obras separando-as daquelas consideradas de má qualidade. Em outras palavras, trata-se do estabelecimento do chamado cânone literário pela recepção crítica especializada. O reconhecimento tardio da importância do *Trauerspiel* reflete de certo modo o que o acadêmico galês propõe, embora a radicalização do poder da crítica se tornaria ainda mais contundente algum tempo depois, em alguns casos provocando até mesmo o interesse editorial.

A valorização da estética barroca aconteceu apenas no final do século XIX e no início do século XX, aparentemente por dois motivos inseparáveis. De um lado a circulação de antologias sobre a literatura barroca logo após a primeira guerra mundial exerceu forte influência na literatura expressionista. De outro, o então recente expressionismo pode ter suscitado o interesse pelo barroco – ilustrando, de certo modo, uma ideia proposta por Hans Robert Jauss, de que a história da literatura é construída de modo dinâmico pela experiência literária do leitor e que por isso uma obra contemporânea pode alterar a maneira de ler uma antiga.



No prefácio crítico-epistemológico de seu *Barockbuch*, à guisa de justificativa para o leitor em relação à relevância de seu estudo, Benjamin chama atenção para o fato de que “a renovação do patrimônio literário alemão, que se iniciou com o romantismo, até hoje mal afetou a literatura barroca”.<sup>99</sup> Além disso, “as tentativas alemãs da mesma época” provavelmente foram ofuscadas pelo drama shakespeariano, argumenta o autor.

Desse modo, a investigação do drama barroco alemão tem início com o reconhecimento de que ele não foi moldado por nenhum gênio soberano. Diferente da engenhosidade de Shakespeare ou do virtuosismo do teatro espanhol conferido por Calderón, sua forma não era flexível, mas era produto de um tempo. Como forma de arte, o drama barroco continha o “índice de uma estruturação artística”<sup>100</sup> indispensável para uma análise formal e histórica. Os estudos mais antigos não possuíam tal compreensão para efetuar a crítica, eles se reduziam à estética aristotélica, argumentando que aquele teatro era um “reflexo deformado” da tragédia antiga. Tomando emprestada uma noção apresentada por Jauss – que por sinal aprofunda na terceira seção deste mesmo capítulo –, esse “índice” como marca histórica aponta para uma “mudança de horizonte” em relação à recepção de determinadas obras. Sem questionar as variações apresentadas pelo *Trauerspiel* em relação à tragédia antiga, ou seja, sem se darem conta de que se tratava de um paradigma de criação artística diferente e que por isso era inadequado analisar o teatro barroco a partir das diretrizes contidas na *Poética*, os críticos argumentavam que havia uma deformidade naquela forma dramática.

Esse sistema de regras impresso pela estética aristotélica ao se chocar com as novas formas enfrenta um abalo. Aos poucos as obras de Sterne, Cervantes, Shakespeare, Dante, Calderón passam a ser valorizadas. Márcio Seligmann-Silva lembra que no período que sucedeu a recepção desses autores, ou seja, a partir do século XVIII, se desenvolveu o relativismo histórico. O comentador aponta para a concepção romântica do mundo: “cada obra agora passou a ser vista como marcada pela época e local de nascimento, como única. Isso significou [...] o fim de todos os parâmetros de avaliação”.<sup>101</sup>

Nesse contexto, de liberdade criativa para o escritor e desolação para o crítico por ter perdido a instrumentalização necessária para julgar o valor de uma obra, surge a *Crítica da faculdade do juízo* de Kant para declarar o sujeito como única instância *a priori* no juízo

<sup>99</sup> BENJAMIN. *Origem do drama barroco alemão*, p.70.

<sup>100</sup> BENJAMIN. *Origem do drama barroco alemão*, p. 72.

<sup>101</sup> SELIGMANN-SILVA. *Ler o livro do mundo*. Walter Benjamin: romantismo e crítica literária, p. 61.

reflexionante estético. Assim, na reflexão estética nasce a ideia de uma universalidade subjetiva.

### 1.1.6 Alegoria e símbolo

No capítulo “Alegoria e drama barroco”, Benjamin afirma que sua intenção naquelas páginas é demonstrar que a alegoria não é forma de “ilustração por imagens”, mas expressão em seu amplo aspecto de linguagem e escrita, confrontando a perspectiva de uma longa tradição teórica que consolidou o símbolo como expressão artística genuína descartando o alegórico. Assim, um ponto central tratado em sua argumentação sobre a forma alegórica é, em justa medida, a comparação feita entre alegoria e símbolo.

Antes de qualquer coisa, é necessário ressaltar que ao opor esse par conceitual, Benjamin não desconhece a importância do símbolo como forma de expressão. Sua crítica a esse respeito procura atacar a redução desse último à mera relação entre aparência e essência e também reconhecer o valor da alegoria, o triunfo barroco que permanece na modernidade, como *a posteriori* ele mostra exemplarmente em Baudelaire.

Primeiramente, ele utiliza Friedrich Creuzer como referência teórica, para quem alegoria significa “um conceito geral ou uma ideia”, ao passo que o símbolo é “a ideia em sua forma sensível, corpórea”.<sup>102</sup> Em seguida, o pensador critica a distorção deste conceito feita pelos românticos, considerando sua ocorrência quando “numa obra de arte a ‘manifestação’ de uma ‘ideia’ é caracterizada como ‘símbolo’”.<sup>103</sup> Mais à frente, ele menciona uma carta de Goethe, em que este, comparando alegoria e símbolo, ressalta a superioridade do último.

Existe uma grande diferença, para o poeta, entre o particular a partir do universal, e ver no particular o universal. Ao primeiro tipo pertence a alegoria, em que o particular só vale como exemplo do universal. O segundo tipo corresponde à verdadeira natureza da poesia: ela exprime um particular, sem pensar no universal, nem a ele aludir. Mas quem capta esse particular em toda a sua vitalidade capta ao mesmo tempo o universal, sem dar-se conta disso, ou dando conta muito mais tarde.<sup>104</sup>

Em oposição ao pensamento de Goethe, Benjamin considera como a alegoria destrói a totalidade ilusória do símbolo, já que este possui um caráter instantâneo, enquanto aquela, por ter um caráter sucessivo, realça a partir de uma dialética assentada no tempo a

<sup>102</sup> CREUZER *apud* BENJAMIN. *Origem do drama barroco alemão*, p. 186.

<sup>103</sup> BENJAMIN. *Origem do drama barroco alemão*, p. 182.

<sup>104</sup> GOETHE *apud* BENJAMIN. *Origem do drama barroco alemão*, p. 183.

impossibilidade de um sentido eterno. Ao contrário da rigidez estabelecida pelo símbolo, a alegoria permite ampliar o espectro de significados reconhecendo neles temporalidade e historicidade.

A argumentação benjaminiana ao estabelecer um paralelo entre símbolo e alegoria desconstrói a perspectiva sustentada pelo romantismo, a qual colocava o primeiro como manifestação do absoluto. O conceito de símbolo está “situado na esfera da teologia, e não teria nunca irradiado na filosofia do belo essa penumbra sentimental que desde o início do romantismo tem se tornado cada vez mais densa”.<sup>105</sup> A explicação feita por Hans Georg Gadamer de como o símbolo se estendeu do campo religioso para o estético parece contribuir para entender melhor essa questão. No âmbito religioso, somente um iniciado podia interpretar um símbolo já que este não era um sinal arbitrariamente escolhido ou criado, mas pressupunha “uma conexão metafísica entre o visível e o invisível”.<sup>106</sup> Dessa forma, a inseparabilidade entre a “aparência visível” e o “significado invisível” possibilita compreender o símbolo e a ideia por ele expressa poderia ser entendida de uma forma ou de outra.

Benjamin critica o fato de os românticos compreenderem-no como simples relação entre manifestação e essência. A abrangência com que o simbólico era usado nas várias investigações artísticas configura uma “legitimação filosófica da impotência crítica, que por falta de rigor dialético perde de vista o conteúdo, na análise formal, e a forma, na estética do conteúdo”.<sup>107</sup>

O argumento de que o símbolo pode remeter à harmonia da natureza, a partir da teoria estética goetheana que relaciona a beleza de uma obra à sua consonância com a organicidade da natureza também é alvo da crítica benjaminiana. O belo ensaio “As afinidades eletivas de Goethe” problematiza justamente a perspectiva mítica em torno da obra de arte. Vale ressaltar que se o símbolo remete à harmonia da natureza, ele a lembra de forma concisa e repentina, como “um relâmpago que subitamente iluminasse a noite escura”,<sup>108</sup> nas palavras do autor. Curiosamente, Benjamin retoma a metáfora da “noite escura”, imagem mencionada numa carta endereçada a Florens Christian Rang, datada de 9 de dezembro de 1923, para se referir ao mistério em torno ou evocado pela arte (comento a respeito dessa carta no último item deste capítulo).

<sup>105</sup> BENJAMIN. *Origem do drama barroco alemão*, p. 182.

<sup>106</sup> GADAMER. *The subjectivation of aesthetics*, p. 73.

<sup>107</sup> BENJAMIN, *Origem do drama barroco alemão*, p. 182.

<sup>108</sup> BENJAMIN, *Origem do drama barroco alemão*, p. 185.

Outro importante nome que critica a forma de expressão alegórica é Schopenhauer. Mesmo considerando o termo símbolo de forma diferente, ele também se opõe à alegoria na manifestação artística. Para ele o objetivo da arte é comunicar uma ideia e nesse sentido a forma alegórica é reprovável exatamente por expressar um conceito. Uma obra artística que faz uso da alegoria, dessa forma, transmite um conceito e uma ideia. No entanto, do ponto de vista schopenhauriano, o fim artístico se restringe unicamente à transmissão desta última.

Ainda no século XX a alegoria é duramente atacada no âmbito estético, como exemplifica Georg Lukács. Embora inicialmente ele reconheça o valioso estudo benjaminiano sobre o *Trauerspiel*, o caráter alegórico que o constitui e que também se manifesta na arte de vanguarda é atacado por, segundo seu ponto de vista, não explicitar uma crítica ao mundo, em que seja possível visualizar conexões efetivas e reais com este. Ao contrário, para ele, a construção alegórica ao destruir os fenômenos e a objetividade essencial nega a realidade imediata – aqui o teórico húngaro enfoca as expressões artísticas de vanguarda, ou seja, o cubismo, o surrealismo, o expressionismo e o futurismo – e por isso explicita um conformismo em relação à situação social de sua época, um capitalismo massacrante.<sup>109</sup>

Em relação à oposição símbolo-alegoria, Lukács retoma Goethe, para quem “a alegoria transforma a aparência em conceito e o conceito em uma imagem”, mas de modo que o conceito se mantém completo e limitado na imagem. Já o símbolo manifesta a cadeia de pensamento: aparência-ideia-imagem. Esta última, nesse caso, “sempre infinitamente ativa e inalcançável, e que, inclusive dita em todos os idiomas segue sendo indizível”.<sup>110</sup> Dessa maneira, continua Lukács, a superação da imediatez sensível no conceito e a sua transformação em imagem caracterizam o abandono do mundo fenomênico – ou “conteúdo sensível imanente”, para usar o vocabulário empregado por ele – para passar a uma esfera intelectual que é, por sua vez, transcendente. Há aí uma contraposição entre um mundo imanente e um transcendente. Assim, no caso da alegoria, o processo aparência-conceito-imagem constitui não uma superação, mas uma “consagração do abismo entre o reflexo sensível humano da realidade e o reflexo conceitual e desantropomorfizador”.<sup>111</sup>

O próprio Benjamin em seu texto sobre o drama barroco reconhece que a alegoria, embora tenha “afinidades aparentes” com a auto-suficiência característica da intenção

<sup>109</sup> No segundo capítulo contraponho a perspectiva de Lukács à de outros teóricos, sobretudo, em oposição ao ponto de vista de Theodor Adorno, enfocando as vanguardas, para, enfim, refletir sobre a relevância da alegoria como forma artística.

<sup>110</sup> LUKÁCS. Alegoría y símbolo, p. 424.

<sup>111</sup> LUKÁCS. Alegoría y símbolo, p. 426.

significativa, “mergulha no abismo que separa o ser visual e a significação”<sup>112</sup> e se constitui, portanto, dialeticamente. Desse modo, ela decompõe o “comportamento antromorfizador” característico do exercício estético, ou seja, ao minar a objetividade esperada na construção do significado, arruína a unilateralidade entre o homem e seu campo de atividade no mundo, implícita na obra de arte. A alegoria, afinal de contas, não possui uma referencialidade objetiva e pode, nesse sentido, como mencionado anteriormente, “querer dizer” qualquer outra coisa.

É em Kant que Lukács busca a diferença entre ideia e conceito. Precisamente no § 49 da *Crítica da faculdade do juízo*, em que a ideia é relacionada à totalidade e o conceito está colocado como um “pensamento determinado”. Citando Goethe, que teria estudado a terceira crítica kantiana e conferido mais objetividade à noção de ideia, seu caráter indizível é, na perspectiva lukácsiana, “uma fórmula filosófica aplicável à infinitude extensiva e intensiva do objeto real, da que se segue sua inesgotabilidade pela expressão linguística analógica”.<sup>113</sup> Aqui se percebe que o eco da relação arte-natureza expresso pelo filósofo de Königsberg perpassa o pensamento goetheano, para quem essa ligação deveria ser inseparável.

Retomando a teoria da alegoria expressa por Benjamin em seu *Barockbuch*, o pensador húngaro tece um breve comentário sobre a contraposição alegoria-símbolo no contexto romântico. Passando por Goethe, ele reconhece que os grandes teóricos da crítica do alegórico no romantismo foram Schlegel e Novalis – ressaltando, no entanto, que eles fizeram uma formulação abstrata em relação à bipartição de alegoria e símbolo na história da arte. O primeiro apresenta o pensamento de que há um domínio universal da alegoria na atividade humana e desenlaça, assim, o nó que a atava à religião cristã. Livre de sua natureza teológica, ela manifesta uma afinidade à “anarquia da fantasia que é especialmente moderna e com uma decomposição formal que é também dissolução da objetividade”.<sup>114</sup> O segundo afirma que a poesia se manifesta alegoricamente em seu conjunto. Por essas compreensões, fica evidente porque no ponto de vista benjaminiano, somente esses românticos compreenderam bem a dimensão da alegoria.

Diferentemente das exposições muitas vezes obscuras dos românticos ienenses (justamente por não ilustrarem nomes na história da arte), para Lukács, é Benjamin quem constrói uma teoria coesa e coerente, com uma descrição e uma interpretação fundadas historicamente em torno do alegórico. O reconhecimento da alegoria na obra causa o

<sup>112</sup> BENJAMIN. *Origem do drama barroco alemão*, p. 187.

<sup>113</sup> LUKÁCS. *Alegoría y símbolo*, p. 426-427.

<sup>114</sup> LUKÁCS. *Alegoría y símbolo*, p. 460.

desaparecimento da falsa totalidade e coloca a premunicação da problemática da arte, cujo significado na concepção benjaminiana é a problemática do mundo mesmo, “a do mundo dos homens, a da história, a da sociedade, ou sua decadência tornada visível, resumida na iconicidade alegórica: na alegoria ‘salta a vista do observador a *facies hippocratica* da história como protopaisagem petrificada”<sup>115</sup>.

Se por um lado, Lukács reconhece o valor do estudo benjaminiano, por outro, ao lembrar que o conteúdo do alegórico pode se referir, afinal, ao nada<sup>116</sup> – conforme a conclusão a que chega o próprio autor de *Origem do drama barroco alemão* considerando a possibilidade da alegoria trair-se a si mesma e não significar mais nada – e que exatamente por ser uma característica da arte produzida pelas vanguardas, a alegoria, como se esperaria do pensamento estético desse teórico marxista, é rechaçada. Afinal, para ele, a arte madura deveria estar atenta à representação da realidade e exercer papel fundamental na evolução da humanidade. Bertolt Brecht é talvez o único alegorista que no ponto de vista lukácsiano deve escapar a essas críticas exatamente por apontar para uma direção oposta ao vanguardismo (na verdade por ter assumido uma postura partidária ao socialismo). Ainda que o primeiro Brecht fizesse uso de alegorias em sua lírica, elas não desembocavam num “nada subjetivista”. Além disso, com seu “efeito de estranhamento” ou “distanciamento” (*Verfremdungseffekt*, ou o assim conhecido “*V-Effekt*”), sua dramaturgia procura desfazer a ilusão teatral e afirmar-se diante de uma realidade política e social.

Na perspectiva lukácsiana o conteúdo transcendente da alegoria da arte contemporânea aponta para o nada, colocando-se de forma indiferente diante do sistema a que o trabalhador está submetido. A argumentação marxista por ele defendida é que a desintegração da realidade proposta na arte das vanguardas instaura um conformismo, o que constitui uma visão tendenciosa, já que vanguarda e conformismo são duas coisas incompatíveis por natureza. O que, em geral, os vanguardistas repudiavam era a militância político-partidária. E isso se reflete plenamente no debate em torno do Expressionismo, na década de 1930, tendo Lukács como um de seus críticos mais incisivos. O mérito das vanguardas alemãs foi o de não terem sido instrumentalizadas nem pela esquerda militante, muito menos pelo nazismo. O crítico húngaro comenta que a alegoria homérica de Joyce seria

<sup>115</sup> LUKÁCS. Alegoria y símbolo, p. 460-461.

<sup>116</sup> No texto em espanhol, o tradutor optou por grafar esse termo em letra maiúscula, “o Nada”, a fim de ressaltar o cunho nihilista a ele relacionado. Em relação ao conteúdo alegórico e considerando a arbitrariedade da alegoria, esse é um risco que ela corre. Dizendo tal qual aparece no estudo sobre o *Trauerspiel*, “como os corpos que caem e dão uma reviravolta sobre si mesmos, assim a intenção alegórica se perderia, de símile em símile, na vertigem de suas profundezas abissais [...]”. BENJAMIN. *Origem do drama barroco alemão*, p. 254-255. Essa associação feita por Lukács aparece mais substancialmente em outros textos seus como em *Realismo crítico hoje*.

ou “um mero chiste” ou com um tom irônico, “se tivesse uma significação espiritual mais profunda” viria a ser uma “cosmogonia alegórica”.<sup>117</sup> Por não possuir desse modo uma relação com o contexto onde está, o conteúdo da obra de arte não se refere à realidade. Aparentemente, Lukács, de forma até mesmo ingênua, desconsidera dois aspectos fundamentais do discurso ficcional, coincidentes à natureza da alegoria: (1) a possibilidade de criticar alguma coisa dizendo o outro de si mesmo, ou seja, dizer sem necessariamente mencionar o que está sendo dito, mas substituindo-o por algo diferente empregando, dessa forma, figuras de linguagem e (2) a tarefa de decodificar a obra de arte, sob a responsabilidade da recepção.

No barroco e de um modo mais radical na arte contemporânea, a alegoria, cuja essência é a aniquilação da realidade sensível – que a relação sujeito-objeto adquire no processo de despersonalização das produções literárias modernistas e vanguardistas, ou até mesmo na melancolia, como aponta Benjamin em seu *Trauerspielbuch* –, mostra um esvaziamento do conteúdo fenomênico na representação artística, ou seja, os nós que atam a relação arte-realidade precisam ser descobertos pelo trabalho crítico. O que preocupa o teórico húngaro, sobretudo com vistas à produção de seu tempo, é a problemática fundada em certa conformação alegórica capaz de negar a realidade, como a ideia de “vida dupla” (*Doppelleben*), expressa por Gottfried Benn que afirma não haver “realidade alguma, não há mais do que a consciência humana, a qual [...] constrói constantemente mundos”.<sup>118</sup>

Não é de se estranhar, comenta o autor que essa teoria de vida dupla apareceu várias vezes na Alemanha do período hitleriano e pós-hitleriano como procedimento para conseguir anistia jurídica, moral e ideológica em casos de ilustres intelectuais alemães que possuíram uma ligação direta com o partido nacional-socialista, como foram os casos de Martin Heidegger e Carl Schmitt. A esse respeito, é preciso dizer que essa apropriação absurda do aniquilamento da realidade sensível justificada a partir da alegoria ultrapassa as fronteiras do estético ou do literário e se revela como um instrumento de revisionismo histórico para distorcer a catastrófica lembrança da *Shoah*. No entanto, estender esse assunto não corresponde à proposta deste texto. Ademais, retomando a argumentação benjaminiana em torno da forma alegórica, ao considerar a intenção da alegoria manifesta na imagem fragmentada, em que a “beleza simbólica se evapora” quando tocada pela luz do saber divino, e que, portanto, “a falsa aparência da totalidade se extingue”, Benjamin aponta para uma filosofia da história constituída de destruição crítica e redenção messiânica, conforme

---

<sup>117</sup> LUKÁCS. Alegoría y símbolo, p. 467.

<sup>118</sup> LUKÁCS. Alegoría y símbolo, p. 468.

comenta Jeanne Marie Gagnebin em defesa contra os ataques de Lukács em relação à alegoria e à melancolia decadentes.<sup>119</sup>

Voltando ao livro sobre o drama barroco, ao propor a equiparação da alegoria ao símbolo, ao mesmo tempo desfazendo o equívoco de considerar simbólico numa obra de arte uma “manifestação de uma ideia”, Benjamin, aparentemente, dissocia a confusa imbricação de forma e conteúdo estabelecida pelo pensamento romântico.

Somente os românticos de Iena compreenderam o valor da essência da alegoria. Schlegel considerando a impossibilidade da filosofia expor (*darstellen*) o infinito chega a afirmar: “a alegoria é o conceito filosófico da poesia”.<sup>120</sup> O pensador berlinense chega a observar que o gênio romântico se aproxima do barroco no âmbito do alegórico. Outra semelhança por ele ressaltada é o caráter fragmentado como atributo comum entre o romantismo ienense e o barroco. O uso do fragmento nasce da concepção da escrita que os autores dos dois períodos tiveram. Ao empregá-lo junto à ironia na obra, o procedimento artístico adotado pelos românticos de Iena se configura na esfera da alegoria. Para ilustrar esse pensamento, Benjamin cita Jean Paul.

Nenhum outro escritor permitiria a uma verdadeira história de expressão romântica melhor ilustrar como o fragmento e a ironia constituem metamorfoses do alegórico. Em suma: a técnica romântica conduz de mais de um ponto de vista à esfera da emblemática e da alegoria.<sup>121</sup>

A partir de Friedrich Creuzer, Benjamin distingue o símbolo artístico, o religioso e o místico. Ao refletir sobre o valor dado àquele, Creuzer propõe que o símbolo exibe uma “totalidade momentânea”, em que o conceito pode ser visto na imagem e “em si mesmo, de forma imediata”. Ele é, afinal, a própria “ideia em sua forma sensível, corpórea”.<sup>122</sup> Em contrapartida, na alegoria, tendo em vista que sua significação se dá por um processo de substituição, o instantâneo está ausente.

Joseph Görres, outra importante fonte para a teorização benjaminiana sobre a alegoria, ao definir o símbolo como “signo das ideias – autárquico, compacto, sempre igual a si mesmo –” e a alegoria como cópia dessas ideias, e que está “em constante progressão,

<sup>119</sup> GAGNEBIN. *História e narração em Walter Benjamin*, p. 50. A tradução que uso aqui é de Gagnebin. Na tradução de Sérgio Paulo Rouanet: BENJAMIN, *Origem do drama barroco alemão*, p. 198.

<sup>120</sup> SCHLEGEL *apud* SELIGMANN-SILVA. *Ler o livro do mundo*. Walter Benjamin: romantismo e crítica literária, p. 55.

<sup>121</sup> BENJAMIN, *Origem do drama barroco alemão*, p. 210. No capítulo 3 ao tratar das fontes para a crítica benjaminiana aprofundo a relação que Benjamin tem com essa exposição (*Darstellung*) de que falam os românticos de Iena; comento ainda sobre a importância do fragmento no barroco, no romantismo e na escrita benjaminiana; verifico, ainda, a relação entre alegoria e ironia.

<sup>122</sup> CREUZER *apud* BENJAMIN, *Origem do drama barroco alemão*, p. 187.



acompanhando o fluxo do tempo”<sup>123</sup> retifica os enganos de Creuzer. Para Benjamin, o argumento górrésiano se torna ainda mais rico ao equiparar símbolo ao mundo natural das montanhas e plantas e alegoria à história humana em constante desenvolvimento. Esse constante movimento progressivo é anunciado pela constituição alegórica do drama barroco, naturalmente de forma dialética.

### 1.1.7 Dialéticas do alegorês e a apropriação ontológica do barroco

Para explicar o processo de construção de significado no barroco Benjamin recorre a Herbert Cysarz, para quem na poética barroca uma ideia era comprimida numa imagem e esta impressa numa palavra. Esse caráter visual da poesia barroca em que a linguagem passa a ter uma materialidade radical quando considerada em relação à musicalidade característica da poesia constitui uma dialética baseada em som e escrita, já que estes “mantêm entre si uma polaridade tensa. Essa relação funda uma dialética, que justifica o estilo ‘bombástico’ como um gesto linguístico plenamente intencional e construtivo”.<sup>124</sup>

Essa linguagem visual particular do barroco aprisiona as coisas. A teoria barroca da linguagem postulada por Jacob Böhme – que efetivava uma interpretação “espiritualista” da origem da língua alemã, cuja ideia de linguagem natural privilegia a língua falada – deixa claro essa noção de aprisionamento característico da “escrita visual da alegoria, que escraviza as coisas nos amplexos da significação”.<sup>125</sup> A liberdade se manifesta em todas as coisas somente fora do cárcere da alegoria.

Continuando seu trabalho filológico, em “A fragmentação da linguagem” Benjamin afirma como o barroco transforma a língua alemã, introduzindo a grafia de palavras maiúsculas e oferecendo um sentido alegórico a muitos substantivos. Em se tratando da comparação entre a palavra falada e a escrita, a primeira é puramente sensual (se relaciona unicamente ao sentido), já a segunda pertence ao “reino da significação”. Citando as palavras do autor:

A palavra oral não é afetada pela significação ou o é, como se fosse contaminada por uma doença inevitável; a palavra se interrompe, quando está sendo articulada, e as

<sup>123</sup> BENJAMIN. *Origem do drama barroco alemão*, p. 187.

<sup>124</sup> BENJAMIN. *Origem do drama barroco alemão*, p. 223.

<sup>125</sup> BENJAMIN. *Origem do drama barroco alemão*, p. 224.

emoções, que estavam a ponto de extravasar, são represadas, provocando o luto. A significação aparece aqui, e aparecerá sempre, como o fundamento da tristeza.<sup>126</sup>

Outra vez o luto se faz presente, agora relacionado à significação própria da linguagem característica do *Trauerspiel*. Retomando o ensaio sobre a linguagem (*Über die Sprache überhaupt und die Sprache des Menschen*), escrito em 1916, a condição do luto (*Trauer*) surge após a queda, ou seja, com o conhecimento, a significação. Logo, a palavra escrita expressa a relação entre o significante e o significado. Se no período edênico, palavra e significado em sua imediaticidade eram um só, no caso da criação alegoria, a situação da palavra adquire a dimensão de uma profusão de significados. Se de um lado a natureza em decorrência de sua “outra mudez” se entrega a um luto, o homem com o falatório das várias línguas mergulha na consciência de poder conferir às coisas outros significados.

À passagem acima transcrita vale a pena aproximar outro fragmento, no qual Benjamin considera o momento em que um objeto se encontra sob o olhar da melancolia e adquire um significado segundo o alegorista.

Se o objeto se torna alegórico sob o olhar da melancolia, ela o priva de sua vida, a coisa jaz como se estivesse morta, mas segura por toda a eternidade, entregue incondicionalmente ao alegorista, exposta a seu bel-prazer. Vale dizer, o objeto é incapaz, a partir desse momento, de ter uma significação, de irradiar um sentido; ele só dispõe de uma significação, a que lhe é atribuída pelo alegorista.<sup>127</sup>

Essa apropriação ontológica do alegorista possibilita que ele fale do que lhe convém. A ideia de que qualquer objeto pode significar qualquer coisa confirma a certeza de que a alegoria possui uma dialética incontornável; dialética que se desdobra em vários sentidos. Tendo em vista a riqueza de significações no barroco, segundo a arbitrariedade do alegorista, “na perspectiva alegórica, [...] o mundo profano é ao mesmo tempo exaltado e desvalorizado”.<sup>128</sup>

A alegoria tem seu lugar na forma e no conteúdo do barroco e aparentemente sintetiza a imaginação dialética característica daquele período. Em se tratando da forma, Benjamin aponta para a “dialética da convenção e da expressão”. Já em relação ao conteúdo, há a chamada dialética religiosa. Da mesma forma que “a doutrina barroca compreendia a história em geral como uma sucessão de eventos criados, a alegoria em particular, embora uma convenção como qualquer escrita, era vista como criada, da mesma forma que a escrita sagrada”.<sup>129</sup> Assim, a alegoria do *Trauerspiel* é “expressão da convenção”.

A escrita sagrada, de que fala Benjamin se manifesta nos hieróglifos, em detrimento da escrita alfabética. É o desejo de encarnar “o caráter sagrado da escrita” que

<sup>126</sup> BENJAMIN. *Origem do drama barroco alemão*, p. 230.

<sup>127</sup> BENJAMIN. *Origem do drama barroco alemão*, p. 205.

<sup>128</sup> BENJAMIN. *Origem do drama barroco alemão*, p. 197.

<sup>129</sup> BENJAMIN. *Origem do drama barroco alemão*, p. 197.

constrói na escrita barroca uma relação entre língua e imagem constituindo, assim, um “fragmento amorfo”, o que, ao mesmo tempo, confirma a arbitrariedade própria da escrita e da alegoria – e se opõe, dessa forma, ao símbolo artístico.

Benjamin afirma em relação à intenção do alegorista que a imagem é *runa*, isto é, um antigo caractere dos alfabetos germânicos e escandinavos. Ora, as imagens-letras compostas pelo alegorista são fragmentos que confrontam a pretensão da arte (classicista) de expressar a totalidade e denunciam a problemática da arte, ou seja, reconhecem na *physis* o que ela continha de “incompleto e despedaçado”.<sup>130</sup> Também Adorno em sua *Teoria estética*, confirma essa perspectiva, ao notar que embora a arte proteste contra a morte em sua duração, ela não tem controle algum em relação à sua permanência no mundo ou na história.<sup>131</sup>

Christine Buci-Glucksmann, realizando uma arqueologia da modernidade sob o viés benjaminiano a partir da *razão barroca*, propõe que a alegoria antecipa, à sua maneira, o choque e as montagens do século XX. Para ela, a alegoria dilacera o objeto e fixa uma nova realidade, de maneira “similar à lógica do inconsciente”.<sup>132</sup>

O “caráter escritural da alegoria” reside expressamente em revelar um “saber oculto”, próprio da escrita sagrada. A ideia de “escrita enquanto imagem” foi percebida primeiramente pelos românticos, afirma Benjamin, sobretudo com Franz von Baader – que pertencia ao mesmo ciclo de Joseph Görres. De Baader, o teórico da alegoria cita a seguinte passagem: “Não é sem razão que tudo o que vemos na natureza externa já é para nós uma escrita, uma espécie de linguagem de signos, à qual falta o essencial – a pronúncia que deve ter chegado aos homens de outro lugar”.<sup>133</sup> Esse pensamento de que o mundo enquanto escrita pode ser decifrado está presente no romantismo ienense e manifesta um eco profundo também na filosofia benjaminiana, como aponta Márcio Seligmann-Silva em *Ler o Livro do mundo. Walter Benjamin: romantismo e crítica literária*.

A relevância da imagem expressa na língua torna possível perceber na *physis* da obra de arte o que ela continha de “heterônimo, incompleto e despedaçado”. O classicismo, com a ideia de arte como expressão do belo qual a natureza em sua plena harmonia, não possuía tal percepção. Exatamente por expor, ou ainda, apresentar (*darstellen*) essas características, o barroco anuncia, de modo intuitivo, “o caráter problemático da arte”. A argumentação benjaminiana critica a perspectiva exclusiva de “arte como ideal de beleza” e

<sup>130</sup> BENJAMIN. *Origem do drama barroco alemão*, p. 198.

<sup>131</sup> ADORNO. *Aesthetic theory*, p. 27.

<sup>132</sup> BUCI-GLUCKSMANN. *Baroque Reason. The aesthetics of modernity*, p. 70.

<sup>133</sup> BENJAMIN. *Origem do drama barroco alemão*, p. 206.

considera a historicidade, ou seja, o “caráter perecível” manifesto na ruína, como aspecto positivo justamente por abandonar esse ideal.

Na direção contrária à perspectiva defendida por Benjamin, a alegoria como forma de expressão não é compreendida pelos neokantianos – que obviamente valorizavam a arte bela e harmônica que lembrasse a natureza –, mas antes rechaçada por sua multiplicidade e riqueza de significações. Um exemplo é o caso de Hermann Cohen, o qual a considera contraditória à “pureza e unidade de significação” próprias da natureza, ao passo que seu discípulo Carl Horst a toma como transgressora de gênero, por trazer para o âmbito da palavra as artes plásticas.<sup>134</sup> Essa perspectiva antidialética não permite vislumbrar a síntese entre a intenção artística e a teológica operada pela alegoria. Síntese que Benjamin aponta não como uma paz, mas antes como uma “*tregua dei* entre suas intenções antagônicas”.<sup>135</sup>

“A alegoria se instala mais duramente onde o efêmero e o eterno coexistem mais intimamente”.<sup>136</sup> Afinal, ela aparece num período de guerra (a Guerra dos Trinta Anos) e disputas religiosas (a Reforma e a Contra-Reforma), onde o homem se mostrava dividido entre acreditar no dogmatismo da fé cristã ou se submeter à política dos principados. A inspiração barroca tem lugar nessa tensão “entre o apego do barroco pela tradição religiosa e a emancipação crescente da história humana, na sua contingência e na sua crueldade”, reflete Jeanne Marie Gagnebin a esse respeito. Continuando, ela considera a figura do poeta barroco, o qual

[...] não consegue mais distinguir nenhum desígnio divino no caos do mundo e, à beira do abismo do desespero, se reequilibra pela confissão, interpretando a vertigem que o submerge como uma espécie de prova *ex negativo* da insuficiência da razão e da necessidade da fé.<sup>137</sup>

Assim, como consequência do choque entre a consciência de que a razão não consegue desfazer o entendimento da natureza efêmera das coisas e o desejo promovido pela fé, nasce a inspiração alegórica como fruto dessa dialética. Até mesmo em relação à linguagem alegórica sua constituição se revela dialeticamente. Gagnebin, numa bela metáfora, identifica duas fontes “que se juntam num mesmo rio de imagens” e se confluem manifestando a linguagem característica do drama barroco: o luto e o jogo.<sup>138</sup> O primeiro motivado pela ausência de um referente definitivo – lembrando até mesmo o princípio etimológico do termo grego *allogorein*, falar uma coisa para significar outra; o segundo, conseqüente natural do primeiro, se

<sup>134</sup> HORST *apud* BENJAMIN. *Origem do drama barroco alemão*, p. 199.

<sup>135</sup> BENJAMIN. *Origem do drama barroco alemão*, p. 199.

<sup>136</sup> BENJAMIN. *Origem do drama barroco alemão*, p. 247.

<sup>137</sup> GAGNEBIN. *História e narração em Walter Benjamin*, p. 44. Grifo da autora.

<sup>138</sup> GAGNEBIN. *História e narração em Walter Benjamin*, p. 45.

trata da “liberdade lúdica” que oferece ao alegorista o ofício de inventar novos sentidos – que poderão certamente ser desfeitos pela hermenêutica.

Aqui vale distinguir as duas acepções em torno da noção de alegoria. Trata-se das noções de alegoria de produção e alegoria hermenêutica. João Adolfo Hansen se dedica a essa diferenciação no seu livro *Alegoria. Construção e interpretação da metáfora*, lembrando a manifestação do alegórico na produção – tratada como artifício retórico, em que uma mensagem é codificada e/ou ornamentada pelo autor do texto, considerando o aspecto lúdico dessa figura de linguagem – e na interpretação – aplicada na recepção e decodificação de textos. Esta última é notoriamente empregada principalmente no contexto religioso, em que muitas vezes se busca o sentido espiritual das palavras. A tradição judaico-cristã exemplarmente apresenta um longo histórico de exegeses. Benjamin de forma muito particular, aparentemente, aborda a noção de alegoria tanto no âmbito hermenêutico, em sua interpretação do *Trauerspiel*, quanto em relação à forma produtiva, por assim dizer, como evidencia o exemplo de *Rua de mão única*.

## 1.2 História e ruína no drama barroco

### 1.2.1 A história em cena

Numa época de guerra, entre o apelo à religião e a imanência política – um movimento dialético que o homem do século XVII vive e que se reflete na arte –, num tempo em que o *fazer artístico* tornou-se um *querer*, empregando as palavras de Benjamin, a história é trazida para o palco do drama barroco. Até mesmo a noção de *teatrum mundi* (frequentemente evocada no teatro shakespeariano) ao identificar o palco com o mundo chama atenção para os acontecimentos concorrentes à encenação daquelas peças. Lembrando que enquanto a *Tragödie* decorre do mito, o *Trauerspiel*, por sua vez, procede da história. Para melhor compreender esse apego ao mundo que lhe confere uma profunda imanência, me parece produtivo inicialmente abordar nesta seção algumas características formais desse teatro.

“A fisionomia rígida da natureza significativa permanece vitoriosa e de uma vez por todas a história está enclausurada no adereço cênico”,<sup>139</sup> escreve Benjamin. A vida histórica é a matéria prima dos três principais nomes do barroco alemão. Gryphius toma como tema a história a ele contemporânea, ao passo que Lohenstein e Hallmann recorrem às “ações principais e do Estado”. A vida da corte é considerada aquela que possui mais dramaticidade, aquela que manifesta de forma mais natural o processo histórico. O mundo do drama barroco configura uma miniaturização da realidade.

É curioso pensar que a profunda e inseparável relação entre história e drama barroco pode ser vista a partir da própria palavra, uma vez que “no século XVII, o termo *Trauerspiel* se aplicava tanto à obra como aos acontecimentos históricos, do mesmo modo que hoje, com maior justificação, ocorre com o termo *trágico*”.<sup>140</sup>

Reiterando a argumentação anteriormente formulada, o drama barroco não foi moldado por nenhum gênio soberano. Trata-se de uma forma dramática diferente. A corte é o cenário do teatro; o espetáculo acontece em espaço aberto; a intriga é pouco rigorosa; as cenas não visam um efeito dramático; e, finalmente, “seu valor”, escreve Benjamin, “é determinado

<sup>139</sup> BENJAMIN. *Origem do drama barroco alemão*, p. 193.

<sup>140</sup> BENJAMIN. *Origem do drama barroco alemão*, p. 87.

pela necessidade interna do próprio contexto”.<sup>141</sup> Em outras palavras, o imperativo de descrever os acontecimentos da corte conduz o drama barroco. Um efeito disso foi o descaso da crítica durante um longo período. Estudiosos da escola de Grimm e Lachmann, como comentado anteriormente, julgavam que aquelas peças não apresentavam valor cultural, literário e filológico, porque a política absolutista da época estava visivelmente presente em suas obras. Todavia, o *Trauerspiel* alemão revela uma importância histórica e estética.

Embora haja um parentesco entre o drama das “ações principais e do Estado” e o teatro religioso da Idade Média, enquanto este abrange a história universal sob um vislumbre de redenção, aquele possui “como horizonte uma parte da história empírica”.<sup>142</sup> Basta lembrar que ao trazer a “cena histórica” para o palco, são os principais atores políticos, isto é, sobretudo, os príncipes e os reis que se tornam os protagonistas das peças do teatro barroco. “O soberano representa a história. Ele segura em suas mãos o acontecimento histórico, como se fosse um cetro”,<sup>143</sup> escreve Benjamin. No barroco o príncipe possui um poder extremo – como é esperado de quem reina no contexto da Reforma e Contra-Reforma – como resultado de uma “discussão sobre o estado de exceção”. O príncipe é, pois, aquele que na iminência de uma catástrofe possui o poder soberano de impedir que ela aconteça. Esse pensamento tem como base a concepção de “decisão soberana” proposta por Carl Schmitt em sua teologia política.

Christine Buci-Glucksmann ressalta a partir desse estado de exceção que a lógica do poder nesse período – uma realidade despótica ou absolutista – é de uma relação política semelhante à de uma guerra.<sup>144</sup> É esse contexto que impele o homem religioso do Barroco em direção ao mundo. Ele assim o faz “porque se sente arrastado com ele [com o mundo] em direção a uma catarata [...]”. No barroco existe, portanto, “uma dinâmica que junta e exalta todas as coisas terrenas, antes que elas sejam entregues à sua consumação”.<sup>145</sup>

Contrapondo o *Trauerspiel* ao teatro espanhol, Benjamin ressalta que a preocupação do moralismo luterano “em ligar a transcendência da fé à imanência da vida cotidiana [...] nunca autorizou uma confrontação franca entre a perplexidade terrena do homem e o poder hierárquico do Príncipe, do qual depende muitos finais do drama de Calderón”.<sup>146</sup> Assim, a “natureza ambígua” do drama alemão, diferentemente da qualidade do drama espanhol, não se manifesta pelo primado artístico, mas antes pela moral. No entanto,

<sup>141</sup> BENJAMIN. *Origem do drama barroco alemão*, p. 99.

<sup>142</sup> BENJAMIN. *Origem do drama barroco alemão*, p. 101.

<sup>143</sup> BENJAMIN. *Origem do drama barroco alemão*, p. 88.

<sup>144</sup> BUCI-GLUCKSMANN. *Baroque reason. The aesthetics of modernity*, p. 69.

<sup>145</sup> BENJAMIN. *Origem do drama barroco alemão*, p. 89-90.

<sup>146</sup> BENJAMIN. *Origem do drama barroco alemão*, p. 107.

para os autores daquele período o que poderia ser entendido por manifestações de moralidade revela antes “o lado natural do processo histórico”. Nesse sentido, há uma “fusão interna de conceitos morais e históricos”.<sup>147</sup> Ademais, a secularização do teatro dos mistérios e a solução profana em detrimento de uma religiosa conferem ao *Trauerspiel* uma imanência, anunciando nos desfechos de seu teatro um desespero radical.

Para ilustrar os finais das peças do drama barroco retomo uma vez mais a comparação com a tragédia antiga, em que o herói trava um embate com uma instância maior (um deus, o estado, as leis) e busca uma superação. No drama barroco, a perspectiva imanente impede que o homem tenha qualquer comunicação com o divino, qual acontece nos dramas de Ésquilo, Eurípedes e Sófocles. Assim, se a miséria, como já foi mencionado, configura a vida do homem do século XVII, os desenlaces daqueles dramas não poderiam ser diferentes. Eles reiteram, portanto, a condição miserável do destino da morte sem glória.

Além dessa exaltação das coisas terrenas por uma adesão ao mundo, a dramaturgia elaborada pelos autores barrocos é constituída por uma unidade de ação puramente histórica; ela tem, portanto, um desenvolvimento linear. O *Trauerspiel*, diferentemente da tragédia, não se desenrola temporalmente, mas num *continuum* espacial, “coreograficamente”, afirma Benjamin.

[...] no drama barroco de toda a Europa o palco não é estritamente fixável, não é um lugar exato (*eigentlicher Ort*), também ele é dialeticamente dilacerado. Ligado à corte ele permanece um palco móvel; suas tábuas representam (*vertreten*) de maneira não literal (*uneigentlich*) a Terra, como um cenário criado para o espetáculo da história, ele peregrina, como a corte, de cidade em cidade.<sup>148</sup>

É importante chamar atenção para um verbo empregado nesse trecho, *vertreten*, “representar”, que nesse sentido quer dizer “estar no lugar de”, “substituir”. Não se trata, destarte, de representação mimética. Benjamin na verdade descreve e enfatiza o espaço físico onde a encenação ocorre para opor ao palco grego, conforme continua o texto citando a descrição feita por Nietzsche em o *Nascimento da tragédia*. O espaço onde as peças são encenadas se relaciona com o espectador. No teatro grego este último vai até os atores e é justificado por uma “decisiva realização cósmica”. Já o drama barroco, em que o palco se movimenta e pouco a pouco se despedaça, é “compreendido pelo espectador”,<sup>149</sup> revelando assim uma liberdade de interpretação. É a encenação que perambula entre os espectadores.

<sup>147</sup> BENJAMIN. *Origem do drama barroco alemão*, p. 111.

<sup>148</sup> BENJAMIN. *Origem do drama barroco alemão*, p. 142; *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, p. 298. Tradução ligeiramente modificada.

<sup>149</sup> BENJAMIN. *Origem do drama barroco alemão*, p. 142-43; *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, p. 299.



De certo modo até mesmo o palco, por ser móvel, reflete à sua maneira a transformação do ser estático em um vir-a-ser – o que expressa tanto a “interdependência entre sujeito e objeto”, como evidencia a apropriação ontológica do melancólico, quanto a perspectiva de que as coisas são passageiras e se entregam a uma constante mutabilidade relacionada à noção de que elas são perecíveis e não possuem uma forma estável –, se assemelhando à visão do mundo que o barroco revela em sua arte estática, ou seja, em sua pintura e arquitetura, “uma visão do mundo em que o espaço é entendido como algo em processo de formação, como uma função”.<sup>150</sup> No caso do palco barroco, sua utilidade exprime o reconhecimento da efemeridade das coisas, novamente enunciado pela imagem da ruína consequente de sua qualidade itinerante.

À ideia de que a encenação não é fixa e perambula entre as pessoas vale associar o papel do espectador/leitor esperado por alguns dramaturgos. Exemplarmente, na peça *Henry V* escrito por William Shakespeare o prólogo pede ao espectador para permitir que o teatro trabalhe em suas forças da imaginação (*Let us... on your imaginary forces work*) e evoca-o a constituir a figura do rei em seus pensamentos (*For 'tis your thoughts that now must deck our kings*). O espectador/leitor deve, afinal, entregar-se à fruição imaginativa e admitir o drama como “o coro da história” (*piece out our imperfections with your thoughts... make imaginary puissance... admit me Chorus to this history*).<sup>151</sup>

Ainda considerando diferenças em relação à tragédia, no barroco “a causa do desastre no sentido do drama de martírio não é a transgressão moral, mas a condição da criatura humana”.<sup>152</sup> Recordando as reflexões de Pascal para esclarecer a atmosfera dessa *ars poetica*, ou ainda desse “querer artístico” na expressão benjaminiana, tratava-se de escrever a miséria do homem, expondo suas fragilidades características. O herói barroco não revelava virtude porque somente a dor física podia fazer jus ao “apelo da história”.<sup>153</sup> O cerne da visão alegórica é “a exposição barroca, mundana, da história como história mundial do sofrimento, significativa apenas nos episódios de declínio”.<sup>154</sup> O alegórico, sobretudo relacionado à ruína representa o modo de expressão da mentalidade do homem do século XVII, com sua fé diluída pela imanência política e com a consciência da efemeridade das coisas.

<sup>150</sup> HAUSER. O conceito de barroco, p. 446. Arnold Hauser em sua *História social da arte* faz uso da interpretação de Wölflin (um dos autores que Benjamin recorre para estudar o drama barroco), para quem o barroco se constitui na busca do “pictórico”.

<sup>151</sup> SHAKESPEARE. *King Henry V*. p. 470.

<sup>152</sup> BENJAMIN. *Origem do drama barroco alemão*, p. 112.

<sup>153</sup> BENJAMIN. *Origem do drama barroco alemão*, p. 114.

<sup>154</sup> BENJAMIN. *Origem do drama barroco alemão*, p. 188.

Afinal de contas, a natureza para o poeta barroco não é o belo, mas o efêmero. Ela expressa a excessiva maturidade e possibilita, desse modo, o reconhecimento da história. Não é a beleza de uma flor (Benjamin menciona essa imagem) que expressa a natureza na lírica barroca, mas sim, a partir da contemplação melancólica, o conhecimento de que ela irá murchar. É a “natureza decaída” que exprime o fluxo histórico. Desse modo, a poesia barroca ressalta o transitório, o “terreno, demasiado terreno”.<sup>155</sup>

A natureza tomada em sua efemeridade seja em decorrência da desolação causada pela guerra, seja por seu caráter próprio de ser efêmera e a ausência de uma relação imediata entre as palavras e as coisas – característica da alegorização feita sob o olhar do melancólico – anunciam uma história naturalizada. Márcio Seligmann-Silva, considerando essa naturalização da história, chama atenção para a constituição do conceito barroco de alegoria segundo Benjamin: “um sistema de equivalências entre a ‘perda’ da linguagem originária, a ‘perda’ da totalidade e o culto da ruína, que, contrariamente ao símbolo – que o faz apenas indiretamente –, aponta constantemente para o caráter efêmero da história-natureza”.<sup>156</sup>

Nesse sentido, vale lembrar a crítica benjaminiana em relação ao exclusivismo de “arte como ideal de beleza”. Afinal, ao afirmar o caráter efêmero em sua própria constituição, a alegoria torna possível visualizar a “problemática da arte” e assim considerar a partir do fragmento a dimensão do negativo, do temporal, da destruição. Uma perspectiva em relação à arte semelhante a essa (que considera o negativo e que remete à sua morte) pode ser vista na *Teoria estética* adorniana. Esse pensamento pode ser tomado paralelamente à crítica feita por Benjamin à noção mítica de obra de arte expressa no texto “As afinidades eletivas de Goethe”, ou seja, a arte deve ser compreendida de forma histórica, em detrimento da forma mítica conforme a proposição goetheana.

De igual maneira a descrição da vida marcada pela Guerra dos Trinta Anos revela o fluxo do tempo e a marca da morte. O poema “Lágrimas da pátria” (*Tränen des Vaterlands*) de Andreas Gryphius oferece um expressivo retrato da paisagem do século XVII e expõe como a *ars poética* barroca apreende aquela circunstância histórica.

Está tudo devastado e mais que devastado!  
As hordas agressivas, a trombeta que arrasa,  
A espada a beber sangue, a metralha que abrasa,  
Consumem todo o esforço, trabalho e pão guardado.

As torres num braseiro, a igreja está no chão,  
A Câmara em ruínas, os fortes já os não vemos,

<sup>155</sup> BENJAMIN. *Origem do drama barroco alemão*, p. 202.

<sup>156</sup> SELIGMANN-SILVA. *Ler o livro do mundo*. Walter Benjamin: romantismo e crítica literária, p. 92. A esse respeito comenta o crítico benjaminiano no item “O palavrório, a alegoria e a ironia”, *opus cit.*, p. 91. Acerca da relação natureza-história: BENJAMIN. *Origem do drama barroco alemão*, p. 201.

Donzelas violadas - para onde quer que olhemos  
Há fogo, peste e morte varrendo o coração.

Muralhas e cidade sempre em sangue ensopadas.  
Três vezes já seis anos as ribeiras peçadas  
De cadáveres que impedem a água de correr.

Para não falar daquilo que é pior do que a morte,  
Mais terrível que peste e fome e fogo forte:  
Que os tesouros da alma se deem a perder!<sup>157</sup>

Escrito em 1636, em meio à Guerra dos Trinta Anos (1618-1648), esse soneto, num teor autoral, expressa o cenário da guerra em que a peste, a fome e a morte deixam o eu-lírico perplexo. As imagens descritas nesses versos reforçam de maneira contundente afinidades eletivas entre o barroco e o expressionismo – que Benjamin menciona no prefácio de seu *Barockbuch*, mas não aprofunda no decorrer de sua obra – mormente o olhar acerca da guerra.

### 1.2.2 A obra em ruína

Neste tópico abordo uma importante particularidade encontrada no barroco, ou ainda, um elemento essencial que salta aos olhos nas obras daquele período. Trata-se da ruína. Manifesta na materialidade daquelas peças, ela torna visível a confissão da ação devastadora do tempo e oferece ao olhar benjaminiano uma produtividade que perpassa um longo percurso em sua obra, sua investigação em torno das passagens parisienses, até chegar ao amontoado de destroços que o anjo da história anuncia nas *Teses* de 1940.

O drama barroco já estava predestinado desde seu início à destruição crítica, escreve Benjamin no fragmento intitulado “Ruína”. Uma vez que a inevitável passagem do tempo é uma das principais características da alegoria barroca, até mesmo “a obra se afirma enquanto ruína”.<sup>158</sup> Essa afirmação fica ainda mais evidente ao considerar o embotamento da

<sup>157</sup> BARRENTO. *O Cardo e a Rosa*. Poesia do Barroco Alemão, p. 13. O texto original em alemão: Wir sind doch nunmehr ganz, ja mehr denn ganz verheeret! / Der frecher Völker Schar, die rasende Posaun, / Das vom Blut fette Schwert, die donnernde Karthaun / Hat aller Schweiß und Fleiß und Vorrat aufgezehret. / Die Türme stehn in Glut, die Kirch ist umgekehret, / Das Rathaus liegt im Graus, die Starken sind zerhaun, / Die Jungfrau sind geschänd't, und wo wir hin nur schaun, / Ist Feuer, Pest und Tod, der Herz und Geist durchfähret. / Hier durch die Schanz und Stadt rinnt allzeit frisches Blut. / Dreimal sind's schon sechs Jahr, als unsrer Ströme Flut, / Von Leichen fast verstopft, sich langsam fortgedrungen. / Doch schweig' ich noch von dem, was ärger als der Tod, / Was grimmer denn die Pest und Glut und Hungersnot: / Daß auch der Seelen Schatz so vielen abgezwungen. *Loc. cit.*

<sup>158</sup> BENJAMIN. *Origem do drama barroco alemão*, p. 204.

obra, ou seja, o desfalecimento de sua beleza efêmera, que anuncia assim a transformação do teor coisal (*Sachgehalt*) em teor de verdade (*Wahrheitsgehalt*).

Tendo em vista a ação do tempo, o sentido em relação à alegoria não nasce apenas da vida como também pode nascer da morte. Jeanne Marie Gagnebin sintetizou muito bem a importância da alegoria para construção de significado, ao afirmar:

A alegoria cava um túmulo tríplice: o do sujeito clássico que podia ainda afirmar uma identidade coerente de si mesmo, e que, agora, vacila e se desfaz; o dos objetos que não são mais os depositários da estabilidade, mas se decompõem em fragmentos; enfim, o do processo mesmo de significação, pois o sentido surge da corrosão dos laços vivos e matérias entre as coisas.<sup>159</sup>

A interpretação alegórica e a decomposição histórica apresentada no barroco expõem, portanto, a ligação entre significação e historicidade, revelando a fisionomia da história. Dessa forma, “a história em tudo o que nela desde o início é prematuro, sofrido e malgrado, se exprime num rosto – não, numa caveira”.<sup>160</sup> Já em *Origem do drama barroco alemão*, Walter Benjamin reunia elementos para a construção de uma filosofia de história – que deveria se ocupar dos oprimidos como ele menciona anos depois em suas teses “Sobre o conceito da história” – constituída de fragmentos, em detrimento de uma totalidade linear. Uma filosofia da história que, retomando o conceito de *Ursprung*, não somente rememora o passado, mas ainda transforma o presente; torna possível ver na *facies hippocratica* da história sua expressão de sofrimento.

Considerando a ideia de finitude presente na estética barroca, é possível dizer que ela está inserida na própria linguagem, já que a alegoria destruiu a noção de um significado definitivo e instaurou a possibilidade da reinterpretação. A gênese para entender essa destruição própria do *Trauerspiel* está na descontinuidade entre natureza e história ali empreendida. Afinal, foi o temperamento melancólico barroco que provocou o deslocamento do contexto natural das coisas. Retomando as palavras do pensador berlinense: “o olhar profundo da melancolia transforma objetos e obras em excitante escrita”. Nesse caso, é até mesmo possível dizer que o leitor pode conferir um novo significado ao que lê, pois no drama barroco a alegoria possui um “caráter ontológico” e exige em cada palavra, como comenta Bernd Witte, uma decisão para constituir um significado.<sup>161</sup>

A natureza, sob o ponto de vista melancólico, é vista como uma grande mestra do poeta do período barroco, para quem, ela significa “o eternamente efêmero, e só nesse

<sup>159</sup> GAGNEBIN. *História e narração em Walter Benjamin*, p. 46.

<sup>160</sup> BENJAMIN. *Origem do drama barroco alemão*, p. 188.

<sup>161</sup> WITTE. O que é mais importante: a escrita ou o escrito?, p. 87. Nesse artigo, como o próprio título evoca a expectativa, o comentador apresenta aspectos da filosofia da linguagem benjaminiana presente no livro sobre o drama barroco.

efêmero o olhar saturnino daquelas gerações reconhecia a história”.<sup>162</sup> A natureza é conhecida pela passagem do tempo e, por esse motivo, a história é a ela associada. À inexorabilidade do tempo manifesta na forma e no conteúdo da estética barroca, ou seja, sua predileção por tudo o que mostra a morte na obra, soma-se a distância temporal daquelas peças anunciando, assim, uma paisagem de ruínas e, finalmente, proclamando uma tarefa reservada à crítica: reconhecer a ação do tempo e da história, compreendendo sua atuação mesmo nas mais belas obras.

O início da produtividade literária da excessiva maturação das coisas, ou ainda, do negativo e da morte em oposição à ideia expressa pelo kantismo de que a arte verdadeiramente bela deveria trazer a harmonia orgânica da natureza, nas análises feitas por Benjamin, aconteceu no barroco. Sérgio Rouanet, tradutor e estudioso do autor berlinense, comenta que a alegoria tem a morte como estrutura e como conteúdo.<sup>163</sup> O *Trauerspiel*, como bem se sabe, evidenciou claramente essa particularidade.

Ora, retomando importantes conceitos benjaminianos relacionados à distância do drama barroco alemão – consequente dessa corrosão antes mencionada – que motivam a interpretação alegórica, é necessário considerar a composição de uma obra em suas duas instâncias, conforme aponta Benjamin em seu ensaio sobre as *Afinidades eletivas* de Goethe. Como bem pondera Jeanne Marie Gagnebin:

Deve-se levar até o fim este processo de decomposição entre o ‘teor coisal’ (*Sachgehalt*) e ‘teor de verdade’ (*Wahrheitsgehalt*), reservando ao comentário a descrição detalhada destes acessórios essenciais que fazem a materialidade, a historicidade e a caducidade da obra, à crítica o cuidado do ‘enigma’, ‘daquilo que é vivo’, a saber, que o ‘teor de verdade’ não desapareça totalmente com o desmembramento do ‘teor coisal’.<sup>164</sup>

Dessa forma, cabe à crítica demonstrar esse “teor de verdade” de uma obra. A hermenêutica benjaminiana noticia esse ponto a partir da investigação histórica e da constatação de que o crítico pode desvendar esse “enigma”. Afinal, lembrando as palavras de Benjamin, o destino que aguardava as obras do barroco alemão era, desde o início, a destruição, decorrente do tempo, deixando apenas ruínas. O crítico, que aqui pode bem ser compreendido como leitor – o “leitor co-autor” de que falam os românticos de Iena, mais tarde, em certa medida, o “leitor ativo” para alguns nomes da estética da recepção, então, debatendo-se com o tempo, atualiza uma interpretação alegórica que, em última instância, não possui um sentido último. Nesse contexto, o trabalho da produção de sentido nasce dos restos do objeto, ou até mesmo de sua

<sup>162</sup> BENJAMIN. *Origem do drama barroco alemão*, p. 201.

<sup>163</sup> ROUANET. Apresentação de *Origem do drama barroco alemão*, p. 39.

<sup>164</sup> GAGNEBIN. *História e narração em Walter Benjamin*, p. 52.

ausência. Exatamente aí se encontra a importância da alegoria como construção e reconstrução de significados que foram, ou serão, destruídos pelo tempo. Trata-se da alegoria hermenêutica de que fala João Adolfo Hansen em seu estudo *Alegoria. Construção e interpretação da metáfora*.

Em se tratando da noção de crítica, a ideia de que ela “é a mortificação das obras”, isto é, “uma instalação do saber nas [obras] que estão mortas”<sup>165</sup> é de suma importância. O crítico tem a capacidade de despertar “a beleza adormecida na obra”. Reconhecendo a temporalidade em torno dela, ele não lamenta as ruínas que a constituem; ao contrário, afirma-as e torna-as objeto de sua meditação. Com esse modelo interpretativo, Benjamin desmancha o legado romântico de infinita potencialidade de uma obra de arte. Logo, ao lado da literatura moderna ele também possui uma consciência aguda do tempo e faz uso dela enquanto crítico literário. A crítica é, pois, a instalação de um saber nas obras que estão mortas. O crítico ou filósofo tem como função converter o “teor coisal” (*Sachgehalt*) em “teor de verdade” (*Wahrheitsgehalt*).

Jürgen Habermas em seu texto “Crítica conscientizante ou salvadora – A atualidade de Walter Benjamin” faz uma relevante distinção entre a crítica de ideologia empregada por Theodor Adorno e Herbert Marcuse e a chamada “crítica redentora” presente no pensamento de Walter Benjamin. A tarefa da crítica benjaminiana não é atacar a arte, considerando que esta já é vista em seu “estágio de decomposição”, mas antes assegurar a “mortificação das obras” para transpô-la de “da esfera do belo para a esfera do verdadeiro, e assim redimi-la”.<sup>166</sup> Continuando, Habermas explica que esse desejo de redimir pode ser entendido a partir da particular compreensão que Benjamin tem da história.

Retomando um comentário já feito anteriormente, essa proposta de redimir a obra se relaciona com aquela interrupção do *continuum* da história presente na noção de *Ursprung*. De modo semelhante ao trabalho a que o crítico se entrega, isto é, a tarefa de desvendar o enigma escondido na obra e redimi-la em sua verdade, o historiador materialista (presente nas Teses de 1940) se volta para o passado para salvar os oprimidos, assegurar a permanência de sua memória e reorganizar a história. Distinguindo-se da crítica da ideologia empregada por Marcuse, Benjamin busca “a salvação de um passado impregnado de presente (*Jetztzeit*)”.<sup>167</sup>

Assim, em se tratando das obras, uma vez que “teor coisal” e “teor de verdade”, antes unidos, se separam com o decorrer do tempo, conforme é mencionado no início do

<sup>165</sup> BENJAMIN. *Origem do drama barroco alemão*, p. 203-204.

<sup>166</sup> HABERMAS. Crítica conscientizante ou salvadora – A atualidade de Walter Benjamin, p. 178. Tradução modificada.

<sup>167</sup> HABERMAS. Crítica conscientizante ou salvadora – A atualidade de Walter Benjamin, p. 181.

ensaio “As afinidades eletivas de Goethe”, cabe ao crítico o papel de desvendar a verdade escondida, começando sua investigação pelo comentário, interpretando, assim, o “teor coisal”, ou seja, “aquilo que chama atenção e causa estranheza”.<sup>168</sup> Richard Wolin a respeito da distinção entre “teor coisal” e “teor de verdade” comenta que “obras de arte são objetos que originam em um determinado, breve momento no tempo, mas transcendem esse limitado e histórico ponto de origem a fim de revelar algo supra-histórico: a imagem da verdade”.<sup>169</sup> Assim, o crítico se encontra diante do mistério da “aparência do que não pode aparecer” (*Schein des Scheinlosen*), a verdade, infinita, a partir de algo feito pelo homem e, portanto, finito.

Como já foi dito, a renovação do interesse pelo Barroco na Alemanha no início do século XX correspondeu, para Benjamin, a um período de “decadência produtiva”. A matéria para a criação barroca, como ele afirma, constituiu também a literatura expressionista.<sup>170</sup> A retomada da alegoria no drama barroco possui um apelo ao presente de Benjamin. Georg Lukács ressalta que a teoria benjaminiana sobre o drama barroco alemão era uma desculpa para “desenvolver uma estética da alegoria, ou mais exatamente”, citando o autor, “para demonstrar mais claramente que a transcendência ligada ao alegorismo faz quebrar os quadros de toda a estética”.<sup>171</sup> A intenção de mostrar a produtividade do alegórico como modo de apresentação (*Darstellung*) tem um apelo até mesmo em sua própria obra.

Benjamin, no desfecho do livro sobre o drama barroco, retoma a ideia da queda (*Sündenfall*) do paraíso, lembrando que tudo o que Deus fizera era bom e que o Mal, por sua vez, surge “no próprio homem, com a vontade de saber”.<sup>172</sup> O “saber do Mal”, continua o pensador, resulta, pois, da contemplação, a qual no exercício arbitrário de abstrações submete as coisas a um “despotismo” (*Willkürherrschaft*). Utilizando uma imagem alegórica, Benjamin considera que “a subjetividade, caindo como um anjo no abismo, é trazida de volta pelas alegorias”.<sup>173</sup> Parece-me produtivo associar essa subjetividade à voz dada ao leitor no trabalho interpretativo capaz de reconstruir a obra (aquele mesmo leitor dos românticos de Iena, semelhante ao leitor apontado por Wolfgang Iser e Hans Robert Jauss).

Ao tratar desse assunto na crítica benjaminiana, é preciso ressaltar a diferença entre subjetividade no sentido de reflexão abrangente proposta no romantismo com aquela de

<sup>168</sup> BENJAMIN. *As afinidades eletivas de Goethe*, p. 13. Mônica Krausz Bornebusch traduz o termo “Sachgehalt” como “teor factual”, já na versão de Jeanne Marie Gagnebin (1994) o conceito aparece como “teor coisal”. Prefiro considerar a tradução sugerida por Gagnebin.

<sup>169</sup> WOLIN. *Walter Benjamin. An aesthetic of redemption*, p. 30.

<sup>170</sup> BENJAMIN. *Origem do drama barroco alemão*, p. 200.

<sup>171</sup> LUKÁCS, *Realismo crítico hoje*, p. 68.

<sup>172</sup> BENJAMIN. *Origem do drama barroco alemão*, p. 256.

<sup>173</sup> BENJAMIN. *Origem do drama barroco alemão*, p. 258.

que fala Benjamin na citação acima. Não se trata da subjetividade que abarca todas as coisas no processo reflexivo – conforme o pensamento romântico ienense –, mas de uma possibilidade interpretativa trazida pelas alegorias. Em outras palavras, subjetividade como efeito. Considerando que o trabalho interpretativo pode ser atualizado e que, portanto, como o palco do *Trauerspiel*, ele não é fixo, o elemento subjetivo, embora não escape da ditadura da identificação de objeto-conceito – criticada de modo consistente na *Dialética negativa* adorniana – aqui oferece uma identificação temporária que não está atada a um conceito, mas ao contrário está aberta à interpretação, de certa maneira, passível de renovações.

Ao contrário da perspectiva historicista que estabelecia a objetividade como constituinte de seu *modus operandi*, o crítico, paralelamente ao historiador da literatura presente no pensamento de Jauss, se faz leitor e torna possível, dessa forma, sua subjetividade, isto é, sua experiência literária, integrar sua análise. É valioso notar que os românticos de Iena consideravam o “verdadeiro leitor” como um autor prolongado, cuja leitura fecunda tornava possível atualizar produtivamente o texto. Schlegel e Novalis apontavam para o processo criador do leitor, como que, guardando as devidas proporções, profetizando certas reflexões de alguns integrantes da chamada Estética da Recepção (que viria a ser fundamentada cada qual à sua maneira por nomes como Ingarden, Jauss e Iser), que, em meio a uma querela crítica que discutia entre focar texto, autor ou contexto, conferiu ao leitor um lugar cativo no estudo crítico. Benjamin como seguidor dos primeiros românticos naturalmente se aproxima da compreensão de leitura por eles proposta. Apesar de negar insistentemente a subjetividade em sua crítica, sobretudo em sua obra tardia, o método investigativo benjaminiano guarda intensas afinidades com a leitura proposta pelo romantismo ienense.



### 1.3 Excurso sobre a relação entre tempo e história e o trabalho crítico

#### 1.3.1 Benjamin e Jauss

Considerando que para Benjamin, a alegoria, cuja principal característica em relação à hermenêutica é a possibilidade de ser renovada numa nova interpretação, constitui a chave interpretativa do barroco alemão, e que para Hans Robert Jauss a história da literatura deve ser considerada de uma forma dinâmica – a partir de cortes sincrônicos e de articulações promovidas pelo leitor – é possível perceber uma relação entre crítica e historicidade em ambos os autores, e por esse motivo, pensar que a leitura exerce um importante papel na construção teórica feita por eles. No entanto, é preciso lembrar que o dinamismo em torno da história da literatura proposto por Jauss está, necessariamente, submetido a uma história da recepção, por assim dizer. Além disso, se por um lado os dois autores possuem certa similaridade quanto à possibilidade de atualização no exercício da leitura, por outro, eles se distanciam em relação à ideia de *atemporalidade* em torno da obra de arte, defendida pelo primeiro Benjamin. No decorrer deste item enfoco a construção jaussiana, eventualmente retomando a o estudo benjaminiano do *Trauerspiel* com a intenção de pensar similaridades e diferenças em se tratando de crítica e historicidade na perspectiva desses dois importantes nomes que consideram o trabalho da leitura.

Tendo em vista que a Estética da Recepção é uma vasta escola crítica que possui certas diferenças em relação ao que é em primeira mão focado, abro breves parênteses para esclarecer uma dúvida muito provável relacionada aos nomes dessa tendência crítica que aqui menciono. Sabe-se que o estudo em torno da recepção divide-se, grosso modo, em duas grandes vertentes no âmbito alemão (que, por sua vez, teve certa propagação na crítica brasileira, sobretudo, considerando a difusão feita por Luis Costa Lima). Uma, representada, sobretudo por Roman Ingarden e Wolfgang Iser, para mencionar apenas alguns dos nomes mais conhecidos, enfatiza a investigação da fenomenologia da leitura. A outra, sob as figuras de Gadamer e Jauss, se interessa por uma hermenêutica que revela a resposta pública de textos. Aqui, como já dito, circunscrevo minhas reflexões à proposta de Jauss, considerando especificamente sua perspectiva em relação à história da literatura, embora ao longo desta seção, eventualmente, sejam mencionados outros nomes.

Na conclusão do texto “Nas fontes paradoxais da crítica literária. Walter Benjamin relê os românticos de Iena”, Gagnebin propõe que o papel da crítica dos nossos dias – herdeira do romantismo alemão – talvez seja, seguindo as reflexões benjaminianas, refletir sobre a relação entre crítica e historicidade. Na esteira dessa hipótese, prolongo questionamentos decorrentes do estudo benjaminiano relacionado ao drama barroco alemão discutindo esses dois pontos, aproximando-o da perspectiva histórico-recepcional proposta por Jauss em *História da literatura como provocação à teoria literária*.

O pensador berlinense advoga pela autenticidade da expressão artística alegórica, demonstrando que a abertura interpretativa possibilita a atualização mediante a leitura. A afirmação de que uma obra se constitui de ruínas se relaciona intimamente com a interpretação alegórica, lembrando que “as alegorias são no reino dos pensamentos o que são as ruínas no reino das coisas”.<sup>174</sup> Seu estudo em torno do drama barroco alemão foi a primeira mostra desse trabalho hermenêutico e mais tarde em suas reflexões sobre a literatura de Baudelaire e dos vanguardistas, a alegoria pôde também ser vislumbrada em suas leituras e, até mesmo, como elemento estético de alguns de seus próprios escritos artísticos.

Jeanne Marie Gagnebin chama atenção que já em “O Narrador”, texto escrito em 1936, Walter Benjamin anuncia uma teoria antecipada da obra aberta, lembrando a teorização a esse respeito feita algum tempo depois por Umberto Eco. A comentadora reflete sobre a possibilidade de que “também na doutrina benjaminiana da alegoria, a profusão do sentido, ou, antes, dos sentidos, vem ao contrário, de seu não-acabamento essencial”.<sup>175</sup> Não há dúvidas de que o trabalho de compreender a forma alegórica, nesse sentido, pode ser relacionada à resposta do leitor teorizada por Jauss. Seu caráter inacabado, por assim dizer, favorece até mesmo a diversidade de interpretações que naturalmente variam em comunidades interpretativas, conforme aponta Stanley Fish em *Is there a Text in this Class?* (Há um texto nesta aula?).

Na verdade, já o barroco, conforme menciona Umberto Eco em sua *Obra aberta*, embora não havia uma teorização consciente da obra aberta, com sua “indeterminação de efeito” e sua “progressiva dilatação do espaço” (lembrando que Benjamin ao analisar o *Trauerspiel* chama atenção para o palco móvel) possuía uma “forma aberta”. Uma vez que o palco do teatro barroco não é fixo, como consequência, o espectador não possui uma visão fixa. Ele vê a obra sob diferentes perspectivas, “como se ela estivesse em constante mutação”. Além disso, continua o comentador italiano: “Se a espiritualidade barroca é encarada como a

<sup>174</sup> BENJAMIN. *Origem do drama barroco alemão*, p. 200.

<sup>175</sup> GAGNEBIN. Walter Benjamin ou a história aberta, p. 12.

primeira manifestação clara da cultura e da sensibilidade modernas, é porque nela o homem se subtrai, pela primeira vez, ao hábito do canônico”.<sup>176</sup>

Não é preciso reiterar de forma exaustiva que ler constitui a chave mestra para a estética da recepção, tendo em vista a fenomenologia de Wolfgang Iser, a hermenêutica de Hans Robert Jauss, o exercício semiótico-interpretativo de Umberto Eco ou a ideia de comunidade interpretativa de Stanley Fish. Sucessor à explosão de sentidos anunciada pela alegoria benjaminiana, Jauss defende a concepção de uma história da literatura diferente daquela tradicionalmente concebida até então. No texto *História da literatura como provocação à crítica literária*, ele comenta que “a historicidade da literatura” deve ser estabelecida “no experimentar dinâmico da obra literária por parte de seus leitores”.<sup>177</sup> Segundo essa perspectiva, à chamada “superação da contemplação diacrônica” por ele anunciada, deriva a possibilidade de serem articulados historicamente vários cortes sincrônicos efetivando, desse modo, uma mudança estrutural na história da literatura.

Antes de pensar a noção de leitura e a ideia de *atemporalidade* defendida por Benjamin em comparação com a teoria que fundamenta a dinâmica história da literatura teorizada por Jauss, considero em particular a conceituação feita em *A história da literatura como provocação à teoria literária*.

### 1.3.2 Teorizações jaussianas sobre a dimensão histórica da literatura

Hans Robert Jauss com suas teorizações pretende dar um passo além das escolas formalista e marxista. A querela entre esses dois métodos deixou de lado o problema da história da literatura. A estética da recepção jaussiana procura justamente “superar o abismo entre literatura e história, entre o conhecimento histórico e estético” por eles deixado.<sup>178</sup>

O formalismo inicialmente renunciou de modo deliberado a um conhecimento histórico em relação à literatura. A obra literária deveria ser contemplada pelo seu valor estético fundamentado unicamente na linguagem poética. Esta deveria ser confrontada à linguagem prática e feita a diferenciação, haveria uma “percepção artística”. O anseio formalista, de natureza imanente, era desvendar o procedimento adotado na obra. Para Jauss,

<sup>176</sup> ECO. *Obra aberta*, p. 44.

<sup>177</sup> JAUSS. *A história da literatura como provocação à teoria literária*, p. 24.

<sup>178</sup> JAUSS. *A história da literatura como provocação à teoria literária*, p. 22.

o aspecto positivo dos estudos dos formalistas foi a transformação da crítica de arte num método racional. Mais tarde surgiu o reaparecimento da historicidade da literatura no formalismo a partir do qual era necessário repensar, não somente de forma sincrônica, mas também considerando os princípios da diacronia, o método formalista. Vítor Chklovski e Iúri Tynianov, dois importantes nomes dessa escola crítica citados por Jauss, consideravam que em toda época existem simultaneamente várias escolas literárias. Embora os formalistas concentrassem seus estudos referentes à diacronia à noção de “compreender uma obra em *sua* história” considerando a ideia de evolução literária, isso não significava o mesmo que “contemplá-la *na* história”.<sup>179</sup> A Estética da Recepção foi responsável por esse último passo, anuncia Jauss.

Não seria difícil pensar que o estudo benjaminiano acerca do teatro barroco contemple aquele conjunto de obras na história. Embora pareça ser esse o caso, na verdade sua análise, como comentado anteriormente, contempla a história naquelas obras. De fato, ao ressaltar as diferenças entre o *Trauerspiel* e a tragédia grega, Benjamin considera aquelas peças em um percurso estético-histórico e aponta para os equívocos em torno das análises feitas até o século XIX. Em decorrência de que a crítica não considerava que se tratava de novos paradigmas para a construção estética, aquelas peças foram por muito tempo desdenhadas e entregues ao esquecimento. A análise benjaminiana não negligencia que o drama barroco enquanto obra de arte certamente possui historicidade. No entanto, a reabilitação daquela forma artística possui para ele uma relação direta com o presente, até mesmo o seu presente. Benjamin transforma o teatro barroco numa ideia e, então, traz a alegoria para sua metodologia.

Continuando as comparações entre a Estética da Recepção e as outras perspectivas de crítica literária, Jauss considera o marxismo. Como se sabe, grosso modo, a relação entre literatura e sociedade, em que a primeira anuncia o reflexo da segunda, é a base principal da história literária marxista. Do ponto de vista jaussiano, embora em certa medida esse seja um modelo teórico que possui uma “força testemunhal” em relação aos motivos constitutivos da sociedade, a historiografia literária marxista não consegue abarcar a “heterogeneidade do simultâneo”. Além disso, conservando a ideia de relacionar a importância de uma obra ao seu valor testemunhal relacionado ao processo social, a tendência marxista, na maior parte das vezes, permaneceu vinculada a uma estética classicista. Georg Lukács com sua predileção pelos realistas clássicos do século XIX ilustra bem essa tendência.

---

<sup>179</sup> JAUSS. *A história da literatura como provocação à teoria literária*, p. 20. Grifo do autor.

Percebendo a lacuna deixada de um lado pelo formalismo – que embora tivessem considerado a evolução literária e o caráter sistemático constitutivo de cada momento, apresentaram a história da literatura como uma sucessão de sistemas estético-formais – e de outro pelo marxismo – cuja “teoria do reflexo” contempla a relação entre literatura e sociedade apenas no âmbito da representação –, a perspectiva jaussiana anuncia que a historicidade da literatura se encontra no experimentar dinâmico da obra literária por parte dos leitores. Dessa maneira, a relação entre literatura e história é estabelecida de modo que a autonomia do caráter artístico não é submetida à função meramente mimética e ilustrativa, conforme o desfecho da quarta tese de seu texto *A história da literatura como provocação à teoria literária*.

Jauss concentra seus estudos em torno da literatura na dimensão da recepção e do efeito considerando a figura do leitor, indispensável tanto para o conhecimento estético – estabelecido pela avaliação feita a partir da leitura, bem como mediante comparações com outras obras já lidas – quanto para o histórico – em que “numa cadeia de recepções”, a compreensão dos primeiros leitores tem continuidade e podem se enriquecer com as seguintes gerações decidindo, assim, o significado histórico de uma obra. Dessa maneira, o fio que liga o fenômeno passado à experiência presente ou ainda a experiência presente ao passado é, então, reatado. Aqui é possível visualizar os argumentos jaussianos para a construção de uma história da literatura dinâmica.

Seguindo as proposições feitas por Jauss, primeiramente, o historiador literário deve fazer-se, ele mesmo, leitor e, levando em consideração seu próprio juízo, é preciso, então, colocar-se na história estabelecida por leitores. A renovação da história da literatura estabelece com o leitor uma relação dialógica. Jauss compreende que “a história da literatura é um processo de recepção e produção estética que se realiza na *atualização* dos textos literários por parte do leitor que os recebe, do escritor, que se faz novamente produtor, e do crítico, que sobre elas reflete”.<sup>180</sup>

O acontecimento literário produz um efeito quando há leitores que experienciam obras passadas. Assim, a literatura enquanto “acontecimento” é produzida no horizonte de expectativas dos leitores. Este se define como resultado do conhecimento prévio do gênero, da forma. Nessa perspectiva, é o leitor quem estabelece ou modifica o chamado horizonte de expectativas literárias e, desse modo, escreve uma história da literatura. No entanto, em sua argumentação, Jauss parece esquecer-se de que antes do leitor, o crítico e as instituições

---

<sup>180</sup> JAUSS. *A história da literatura como provocação à teoria literária*, p. 25. Grifo meu.

envolvidas no processo de produção e distribuição das obras determinam primeiramente esse horizonte, estabelecendo preferências, algumas vezes arbitrárias, para, enfim, constituir um cânone. A crítica feita por Benjamin em relação à negligência e os erros em torno do drama barroco exemplificam o poder conferido à recepção especializada.

É exatamente em Gadamer que Jauss busca a dimensão produtiva da compreensão, entendida como “penetração num acontecer da tradição no qual passado e presente mediavam-se continuamente”.<sup>181</sup> Tal compreensão desempenha papel cabal no projeto estético-recepcional da história da literatura, em que a historicidade é apreendida em três aspectos: diacronicamente, sincronicamente e – aqui se encontra a provocativa novidade trazida pela teorização jaussiana – segundo a relação entre a história da literatura e a literatura na história.

A feição diacrônica da historicidade da literatura se baseia naturalmente na inserção de uma determinada obra em sua “série literária”, tornando possível o conhecimento do contexto – aqui entendendo este termo no sentido de experiência literária, seguindo o raciocínio proposto por Jauss.

O aspecto sincrônico possibilita, por sua vez, averiguar a multiplicidade heterogênea anunciada num mesmo momento. Assim, a variação de formas em obras contemporâneas pode ser vista através dos cortes sincrônicos, revelando o desenvolvimento da literatura de uma determinada época. Trata-se de contemplar não apenas a sucessão de sistemas, mas também a simultaneidade de eventos, ou ainda pontos de interseção. Estes possibilitam a apresentação da literatura que articula “historicamente o caráter processual da ‘evolução literária’, em suas cesuras entre uma época e outra”.<sup>182</sup> Citando novamente o autor, “a historicidade da literatura revela-se justamente nos pontos de interseção entre diacronia e sincronia”.<sup>183</sup>

Finalmente, a literatura deve ser posta ao lado da história geral, permitindo assim verificar a formação de entendimento do mundo a partir da experiência literária do leitor. Jauss comenta a partir do caso de *Madame Bovary*, de Flaubert, como uma nova forma estética pode produzir também “consequências morais”. Dizendo de outra maneira, como a leitura pode provocar no leitor o questionamento de ordens sancionadas por instituições sociais e/ou religiosas. Na perspectiva jaussiana no desfecho do texto de que me sirvo neste

---

<sup>181</sup> JAUSS. *A história da literatura como provocação à teoria literária*, p. 40. Trata-se do livro *Verdade e Método (Wahrheit und Methode)*, onde Gadamer critica o objetivismo histórico e descreve o princípio da “história do efeito – que busca evidenciar a realidade da história no próprio ato da compreensão”.

<sup>182</sup> JAUSS. *A história da literatura como provocação à teoria literária*, p. 49.

<sup>183</sup> JAUSS. *A história da literatura como provocação à teoria literária*, p. 48.

tópico, “conclui-se que se deve buscar a contribuição específica da literatura para a vida social precisamente onde a literatura não se esgota na função de uma arte da *representação*”.<sup>184</sup>

A solução para a lacuna deixada pelo estruturalismo e pelo formalismo, recapitulando o que foi dito inicialmente, acontece quando a literatura é dimensionada em sua função *constitutiva da sociedade* – novamente empregando os termos escolhidos pelo autor. Para Jauss, a finalidade de se estudar literatura, ou talvez seja possível dizer, a tarefa do crítico literário é vislumbrar a formação do entendimento do mundo a partir da realização e da experiência literária. Aparentemente Walter Benjamin em seu estudo sobre o drama barroco alemão alcançou este fim, ao interpretar o teatro barroco como alegoria da história.

### 1.3.3 A historicidade da literatura em Benjamin e Jauss

Ao que parece, o dinamismo da história da literatura feita pelo leitor está explicitada em *A Origem do drama barroco alemão* – lembrando que o drama barroco alemão, desde seu surgimento no século XVII, foi deixado às margens pela crítica durante quase trezentos anos e só na segunda metade do século XIX e no começo do século XX, houve um interesse pela estética barroca. A publicação de antologias de autores daquele período remoto coincidiu com o surgimento do expressionismo, o qual no âmbito das Artes Plásticas data da primeira década do século XX, e em relação às manifestações literárias, ele se estabelece a partir de 1910. Não se sabe de forma absoluta, mas é possível especular se o interesse pelo então esquecido barroco tenha surgido influenciado pela atmosfera do recém surgido expressionismo envolvido na atmosfera da Primeira Guerra. O próprio Benjamin no prefácio ao livro sobre o drama barroco chama atenção para as semelhanças entre os dois períodos, distantes em dois séculos e próximos no pessimismo e algumas vezes até mesmo na dimensão da linguagem, cuja principal semelhança é a alegoria.

É admissível até mesmo apostar na tese de que o expressionismo tornou possível ler o barroco alemão, reiterando o ponto de vista jaussiano de que pode acontecer de uma determinada obra ou, nesse caso, um conjunto de obras não ser valorizado pelo público imediatamente após seu surgimento. Após uma mudança no horizonte de expectativa e, desse modo, o aparecimento de uma nova forma estética, a maneira do leitor receber uma obra

---

<sup>184</sup> JAUSS. *A história da literatura como provocação à teoria literária*, p. 57. Grifo do autor.

antiga pode então ser alterada, uma vez que, nessa perspectiva de recepção ao longo da história, leituras que antes não foram desfrutadas podem, a certa altura, vir a ser, em decorrência de uma mudança.

Como comentado, a característica do *Trauerspiel* que mais salta aos olhos é a alegoria, a qual não gozou de prestígio no meio crítico – lembrando o paradigmático ponto de vista de Goethe e como os românticos o rejeitaram enaltecendo o símbolo. Já no século XIX, Baudelaire elege a figura alegórica como constituinte de sua *ars poetica*. Aos poucos, o negativo e a morte – imagens frequentes no barroco – através de vários nomes da literatura moderna vão ganhando espaço na recepção. Os próximos passos artísticos da modernidade são os movimentos das vanguardas, onde surge o expressionismo, então relacionado ao drama barroco.

A valorização tardia do barroco, aparentemente, demonstra o dinamismo de que fala Jauss. Uma vez que para ele a história da literatura não é compreendida como uma sucessão de sistemas, ou seja, a historicidade não é uma consequência da mera conexão dos “fatos literários”. Ela é fruto da experiência dinâmica do leitor. Nessa perspectiva, a releitura do passado se dá, afinal, a partir da “fusão de horizontes”. O papel desempenhado pela mudança de “horizonte de expectativas” demonstra que uma forma artística discordante daquela esperada em um determinado momento pode alterar a recepção até mesmo de obras de períodos distantes. Em outras palavras, a “novidade” trazida pelos vanguardistas, em especial pelos expressionistas exatamente por apresentarem estreitas afinidades com a literatura barroca, semelhanças estéticas, temáticas e até mesmo históricas (considerando o contexto das guerras), tornou possível receber o remoto teatro alemão.

A noção de alegoria teorizada por Benjamin e a compreensão de literatura jaussiana possuem, afinal, certas semelhanças. O significado do texto para o leitor contemporâneo e o processo histórico pelo qual um texto é recebido em tempos diversos são dois pontos de encontro da interpretação alegórica – renovada pela experiência individual da leitura e alimentada por uma tradição interpretativa de leitores e críticos precedentes – e da história da literatura – dinâmica e passível de novas articulações. No entanto, a dimensão dinâmica da hermenêutica da alegoria de recepção possui semelhanças com a proposta jaussiana, Benjamin sustenta um ponto de vista em torno da obra de arte que o distancia de Jauss.

Numa carta a Florens Christian Rang, datada de 9 de dezembro, 1923, período, por assim dizer, entre o ensaio “As afinidades eletivas de Goethe” e o *Trauerspielbuch*, Benjamin faz uma curiosa consideração sobre a relação entre obra de arte e história. Para ele,



não há “história da arte” e a tentativa de colocar uma obra no contexto da vida histórica termina meramente estabelecendo uma história de formas ou de conteúdos, ilustrada por determinados exemplos ou modelos de obras. Tal concepção, afirma o pensador, é incapaz de conduzir a recepção ao “mais profundo âmago” de uma obra.

A historicidade de uma obra de arte não pode ser revelada na “história da arte”, mas, exclusivamente, na interpretação, escreve Benjamin. A relação entre obras aparenta ser, portanto, atemporal, embora uma obra de arte, necessariamente, possua uma relevância histórica.<sup>185</sup> Assim, ele rechaça a ideia totalizante de considerar um conjunto de obras num determinado período histórico como *Weltanschauung* (visão de mundo).<sup>186</sup>

Do ponto de vista jaussiano, o significado histórico de uma obra está submetido a uma “cadeia de recepções”. Obviamente, ao realçar o leitor em sua crítica, a obra literária é considerada enfaticamente em se tratando do efeito causado na recepção. Para Jauss, retomando o ponto de vista de Hans Georg Gadamer,<sup>187</sup> a “história dos efeitos” (*Wirkungsgeschichte*) enreda a “consciência histórica” criticando de forma contundente a crença de que é possível obter o sentido “atemporalmente verdadeiro” – utilizando o termo empregado pelo autor – de uma poesia única e exclusivamente a partir de uma imersão no texto, sem levar em consideração a recepção histórica estabelecida por predecessores. Em outras palavras, a historicidade de uma obra ou um conjunto de obras é estabelecida pela recepção condicionada a um contexto sincrônico, diacrônico e da história da literatura relacionada à história geral.

Enquanto o dinamismo que constitui a história da literatura proposto por Jauss possui uma historicidade sujeita à experiência da leitura, instituída por uma determinada comunidade interpretativa, num determinado momento histórico, a forma dinâmica das associações e combinações decorrentes do rompimento temporal no pensamento benjaminiano não estão submetidos a outra coisa, senão a escolha. Retomando o conceito de

<sup>185</sup> BENJAMIN. *The Correspondence of Walter Benjamin 1910-1940*, p. 224.

<sup>186</sup> Ao se posicionar dessa maneira, o teórico da alegoria provavelmente teria considerado o pensamento de Karl Mannheim, publicado no “Anuário de história da arte” (*Jahrbuch für Kunstgeschichte*), conforme especula Frederic J. Schwarz. O livro de Mannheim: *Beiträge zur Theorie der Weltanschauungsinterpretation* (Artigos sobre a teoria da interpretação da visão do mundo), publicado em 1923, aparece com o número 832 no índice de livros lidos (*Verzeichnis der gelesenen Schriften*). BENJAMIN. *Gesammelte Schriften*, vol. VII, p. 451. Para um comentário mais detalhado a esse respeito, ver o artigo de Frederic J. Schwarz (2006), citado nas referências.

<sup>187</sup> Trata-se do livro *Verdade e Método (Wahrheit und Methode)*, (sobretudo na quarta parte que trata dos elementos de uma teoria de experiência hermenêutica) onde Gadamer critica o objetivismo histórico e descreve o princípio da “história do efeito – que busca evidenciar a realidade da história no próprio ato da compreensão”. GADAMER *apud* JAUSS. *A história da literatura como provocação à teoria literária*, p. 37. Para Gadamer, este princípio estabelece que o entendimento “não é um processo apenas reprodutivo, mas produtivo também” GADAMER *apud* JAUSS. *opus cit.*, p. 38; ver nota n.80. A influência gadameriana na obra de Jauss é de fundamental importância para sua construção teórica. Para Gadamer a releitura do passado torna possível que a obra de arte seja outra enquanto representação.

*Ursprung*, ele possui um dinamismo caracterizado por uma quebra e uma ruptura temporal e, dessa forma, torna possível desfazer a continuidade antes tomada como natural e mobilizar *ideias* (qual está mencionado no prefácio crítico-epistemológico de seu *Barockbuch*), ou seja, tomar o tempo como algo espacial, passível de ser deslocado para constituir novas mônadas.

Benjamin antecipa e, em certa medida, vai além da reflexão proposta por Jauss ao enxergar historicidade na interpretação em detrimento do inventário de obras, ao que se denomina História da Arte. A atualização posta em prática por sua leitura alegórica é semelhante àquela praticada pelo leitor, sugerida pela estética da recepção jaussiana, sem, contudo, submeter uma obra ao que uma comunidade interpretativa estabelece no curso da história. Benjamin ressalta que as obras de arte não devem ser tomadas nem como “o lugar cede da história”, nem tampouco como uma “habitação humana”.<sup>188</sup>

Ao tratar o drama barroco como uma ideia, o teórico da alegoria difere sua abordagem da concepção tradicional de história da literatura como índice de evolução de obras. Primeiramente porque compreender como ideia significa considerar uma série de manifestações históricas em sua heterogeneidade viva, sem construir uma unidade a partir delas. Sua recepção ressalta de maneira dinâmica, de um lado, as afinidades eletivas entre o barroco e o expressionismo, e de outro, o que ele chama de “essência de um campo artístico [...], [a qual] só pode acontecer por uma exposição completa do conceito de sua forma, cujo conteúdo metafísico não se encontra no interior, mas deve aparecer em ação, como o sangue circulando no corpo”,<sup>189</sup> ou seja, percebendo a alegoria como forma do drama barroco. Ler, nesse caso, significa reconhecer crítica e historicidade, lado a lado, e, finalmente, lembrando uma imagem evocada na carta endereçada a Florens Christian Rang, numa relação mais estreita com a obra de arte, penetrar na noite escura.

---

<sup>188</sup> BENJAMIN. *The Correspondence of Walter Benjamin 1910-1940*, p. 224.

<sup>189</sup> BENJAMIN. *Origem do drama barroco alemão*, p. 62.

2

*Rua de mão única* como alegoria

## 2.1. As vanguardas e a provocação crítica

### 2.1.1 Um olhar sobre as vanguardas

Estudar *Rua de mão única* significa inevitavelmente trazer à tona as vanguardas. Por esse motivo, abro este capítulo contemplando brevemente algumas das expressões artísticas que descortinaram as concepções de arte até então, com o fim de contextualizar histórica e esteticamente essa obra benjaminiana publicada em 1928. Parece apropriado considerar o desenvolvimento de algumas correntes vanguardistas e sua relação com a história – no âmbito do aprimoramento técnico, isto é, seu desenrolar com o surgimento de novos meios de difusão de informação, e também no campo político e estético – para entender melhor algumas características desses movimentos e perceber mais nitidamente a presença deles na constituição dessa rua construída por Walter Benjamin.

Considerando a complexidade e a simultaneidade dos movimentos, não é tão simples mencionar o surgimento das vanguardas. Mesmo assim, contemplar as vias histórica, social e cultural é um caminho naturalmente necessário para refletir sobre a eclosão desses movimentos. Não apenas a história, como de praxe, mas também os meios de produção cultural e a tecnologia desempenharam cada qual um importante papel na configuração do cenário histórico social das vanguardas.

Há pelo menos duas principais explicações sobre o surgimento das vanguardas. De um lado a ideia de ruptura em relação às formas artísticas até então existentes, do outro a de uma continuidade histórico-estética. Alguns teóricos, como é o caso do italiano Mário de Micheli em *As vanguardas artísticas*, afirmam que as artes vanguardistas não são o resultado de uma evolução dos modelos artísticos que a antecederam, mas uma ruptura por razões históricas e ideológicas em relação aos valores do século XIX, cuja produção estética muitas vezes enfocava o conteúdo histórico, um período de combustão revolucionária. A estética hegeliana, por exemplo, justificava em certa medida que a realidade se tornasse o problema central da produção artística. A outra corrente, como é o caso de Raymond Williams conforme expressa no livro *The Politics of Modernism* (A política do modernismo), enxerga certa continuidade de alguns temas românticos no projeto modernista, bem como em algumas expressões das vanguardas (sem desconsiderar a originalidade de formas e experimentações que aconteceram no século XX).

O distanciamento do artista da vida pública é um importante aspecto que deve ser considerado. O ano de 1848, efervescente ano das revoluções no continente europeu, marcou a vida política e cultural da camada burguesa. De Micheli, considerando as divergências e contradições que já naquele ano existiam, propõe que as incoerências sociais e culturais, que se intensificam após a o derrota da Comuna de Paris de 1871 (que por sinal contou com a participação de alguns artistas), terminaram na eclosão de uma crise que aos poucos distanciou os intelectuais da classe popular.<sup>1</sup> Aos poucos os ideais revolucionários de liberdade, igualdade e fraternidade deram lugar a hipocrisia, corrupções e políticas que retomaram a colonização – como ficou evidente com a corrida imperialista da segunda metade do século XIX. Logo, os artistas se afastaram da burguesia e, pouco a pouco, se distanciaram da política, da sociedade, dos costumes e de certas maneiras de viver. Baudelaire no desfecho de seu poema “A viagem”, paradigmaticamente, evoca a morte para salvar-lhe do tedioso presente e possibilitar-lhe um encontro com o desconhecido, longe daquela sociedade estagnada.

Ó Morte, velho capitão, é tempo! Às velas!  
 Este país enfara, ó Morte! Para frente!  
 Se o mar e o céu recobre o luto das procelas,  
 Em nosso coração brilha uma chama ardente!

Verte-nos teu veneno, ele é que nos conforta!  
 Queremos, tal o cérebro nos arde em fogo,  
 Ir ao fundo do abismo, Inferno ou Céu, que importa?  
 Para encontrar no Ignoto o que ele tem de *novo*!<sup>2</sup>

No plano histórico-cultural da virada do século XIX para o XX se configuram diferentes movimentos artísticos. Paulatinamente, artistas se agrupam e se organizam para enfim, romperem com os costumes e, sobretudo, apresentarem novas formas de fazer arte. Nesse contexto, a Europa e a Rússia assistem o nascimento das vanguardas.

Numa bela análise presente em *The politics of modernism* que contempla a história e as mudanças culturais em torno dos movimentos da *avant-garde*, Raymond Williams enxerga a grande cidade (Paris, Viena, Berlim, Londres) como o lugar mais adequado para o artista anti-burguês (sem desconsiderar a natureza contraditória do termo “burguesia”, que na primeira metade do século XIX se refere à camada filha do ideário de liberdade política, mas que aos poucos, numa linguagem marxista, em decorrência de sua ascensão econômica assume um lugar de prestígio na sociedade, distancia-se do povo e torna-se alvo do combate da arte revolucionária), aquele das vanguardas. Como decorrência da forte

<sup>1</sup> DE MICHELI. *As vanguardas artísticas*, p. 5-15.

<sup>2</sup> BAUDELAIRE. *As flores do mal*, p. 453. Grifo do autor.

industrialização e de um intenso processo imigratório, resultantes do desenvolvimento capitalista e imperialista, essas cidades ganharam uma aura cosmopolita, constituindo certa variedade social e cultural. Elas se tornaram “cidades de estranhos”. Nesse contexto, vários escritores do século XIX como William Wordsworth, Edgar Allan Poe, Charles Baudelaire, Charles Dickens, para mencionar alguns nomes que antecederam os vanguardistas, passaram a abordar o tema do estranho na multidão, antecipando, assim, em certa medida, a caracterização do homem no universo da cidade grande como seria feita no conteúdo das obras das vanguardas.

Além disso, considerando inovações referentes às produções culturais que sucederam o fim do século XIX, como a fotografia, o cinema e o rádio, o teórico galês argumenta que os movimentos de vanguarda – cuja relação com essas novidades é ao mesmo tempo apaixonada e desdenhosa – são uma consequência, ou ainda, um produto histórico de mudanças que aconteceram nas mídias.

Estas mídias, o investimento tecnológico que as mobilizava, e as formas culturais que regiam o investimento e expressava suas preocupações, ocorreram em novas cidades metropolitanas, os centros do novo imperialismo, que se colocavam como capitais transnacionais de uma arte sem fronteiras.<sup>3</sup>

Na escrita dos diversos expoentes da *avant-garde* fica evidente como as grandes metrópoles evocam novas maneiras de perceber as coisas intensificando a série de rompimentos e problematizações artísticas que tiveram seu início com o romantismo. Se por um lado, já os românticos, pelo menos alguns deles, pensavam a arte como um construto e um veículo do pensamento crítico, enfatizando a famosa ironia própria da construção artística, é com as vanguardas que a produção artística se organiza em escolas autoconscientes e que se autoneciam.

Embora a temática da relação entre a cidade, a industrialização e o isolamento das pessoas já estivesse presente na literatura de vários escritores do século XIX – como decorrência de um processo histórico da época em que eles pertenciam, ou seja, o desenvolvimento industrial e metropolitano –, a diferença dos movimentos anteriores se dá em relação à forma. Peter Bürger, considerando a continuidade entre modernismo (de 1850 em diante – lembrando o surgimento da emblemática lírica baudelairiana nesse período; sua principal obra, *As flores do mal*, foi publicada em 1857) e vanguardismo e tomando o último como uma radicalização do primeiro, chama atenção para o fato de que embora as obras modernas constantemente também pretendessem chocar o receptor,

---

<sup>3</sup> WILLIAMS. *The politics of modernism*, p. 33-34.

[...] esta, no entanto, é apenas uma primeira reação, que será seguida pela contemplação da obra. Mas, ao contrário, as manifestações *dadas* [as quais ilustram diferenças em relação ao modernismo por negar categorias estéticas válidas] não admitem esta contemplação, mas tentam intensificar de maneira imediata a atitude do receptor.<sup>4</sup>

Em se tratando do romantismo, tanto o modernismo quanto as vanguardas se diferenciam dele quanto à postura em relação à criação artística. Na estética modernista há uma ênfase à racionalidade na constituição da obra, distanciando-se, dessa maneira, da concepção do artista como gênio. Todavia, a literatura produzida pelo modernismo (conservando a demarcação proposta por Peter Bürger, ou seja, um conjunto de obras que sucede 1850) não desafia a contemplação do receptor; ao passo que as vanguardas, como exemplifica o surrealismo, negam categorias estéticas válidas ao apresentarem-se como “dadas”, isto é, conseqüentes de certa espontaneidade criativa, como é o caso da *écriture automatique*, que nega o trabalho de criação opondo-se à racionalidade do modernismo.

Assim sendo, ainda contrapondo os dois movimentos, há uma radicalização de uma tendência implícita no modernismo (o choque na recepção), sobretudo em decorrência da *forma* da arte vanguardista, a qual levanta barricadas contra a ideia de que a linguagem é clara e límpida. Contrários à crença de que a língua é um espelho que reflete a realidade, os vanguardistas a desnaturalizam. Como herdeiros imediatos do reconhecimento do iceberg submerso na constituição humana, o inconsciente estudado por Freud, eles produzem uma linguagem inovadora, capaz de refletir sobre sua arbitrariedade e expressar-se, diferentemente da apreensão habitual que enfatiza unicamente o conteúdo transmitido, como um veículo plástico que pode ser modelado artisticamente. Dessa maneira, a forma recebe um tratamento muito particular. Através do irracional e daquilo que a ele se relaciona, como os sonhos e o inconsciente, a criatividade é celebrada – vale dizer, de um modo distinto daquele destacado pelo gênio pré-romântico, ou ainda pelo romantismo; enquanto este enfatizava a criatividade natural, ou espiritual, no século XX ela estava relacionada à construção. Embora Benjamin escreva que “a literatura de vanguarda, do futurismo ao dadaísmo e ao surrealismo, nada mais são que experiências mágicas com palavras, e não exercícios artísticos”,<sup>5</sup> conforme escreve Peter Bürger, não se deve deixar de lembrar que o aspecto político dessas experiências de criação está presente nos elementos que possibilitam sua realização. Dessa forma, ela está distante da inspiração romântica.

<sup>4</sup> [http://antivalor.atspace.com/Frankfurt/burger.htm#\\_ftn2](http://antivalor.atspace.com/Frankfurt/burger.htm#_ftn2).

<sup>5</sup> BENJAMIN. O surrealismo – O último instantâneo da inteligência europeia, p. 28.

A poesia, a pintura, o cinema passam a experimentar novas configurações e, desse modo, romper com as expectativas habituais de representação, constituindo, assim, uma forma autêntica de apresentar imagens. A linguagem artística, caracterizada por sua capacidade de libertar o homem da “percepção do automatismo” conforme menciona o formalista russo Viktor Shklovsky,<sup>6</sup> é radicalizada pelos vanguardistas. Como movimento que cronologicamente sucedeu o simbolismo em se tratando da poesia, o trabalho com a palavra procura a secularização e a desmistificação de seu conteúdo de mistério e teor religioso. Assim, a literatura perde a ideia de revelação metafísica e passa a ser integrada a diferentes artes. Começam as várias experimentações artísticas. Guillaume Apollinaire e Hugo Ball, por exemplo, escrevem poemas constituídos de puros sons, a conhecida poesia *bruitiste*. Daquele momento em diante, num curto espaço de tempo surge uma série de *-ismos* que, aos poucos, constroem uma atmosfera de repercussão das vanguardas no campo intelectual e artístico.

Paralelamente a esse novo trato em relação à linguagem, o fato de alguns artistas serem imigrantes parece desempenhar um papel relevante no fazer artístico. Longe da cultura a que pertenciam, aqueles escritores imigrantes passaram a conhecer uma nova dinâmica de vida, cuja tradição muitas vezes diferia de seu costume. Em alguns casos, até mesmo a língua era diferente, como foi o caso do modernista tardio Samuel Beckett que vindo da Irlanda, por volta de 1937, fixou residência em Paris. Justamente pela diferença linguística, a língua era tratada como um *meio* para criação artística em detrimento de um costume social.

Raymond Williams, no capítulo “The Politics of the Avant-garde” (A política da vanguarda) de seu *The politics of modernism*, considerando a sucessão de movimentos artísticos e culturais que compõem a história do modernismo e das vanguardas, chama atenção para o processo de produção artística que ocorreu ainda no século XIX. Para ele, a organização em grupos de artistas inovadores, capazes de promover e distribuir seus trabalhos, bem como, ao mesmo tempo, atacar a cultura pré-estabelecida, funcionava como forma de proteção ante a dominação do mercado e a indiferença da academia. “A defesa de uma particular forma de arte se tornou primeiramente o autocontrole de uma nova forma de arte e logo, de modo crucial, um ataque a toda ordem social e cultural em nome daquela arte”.<sup>7</sup>

---

<sup>6</sup> SHKLOVSKY. *Art as technique*, p. 11. Nas edições em língua portuguesa o nome do autor aparece normalmente como Chkloviski, ao passo que no contexto anglo-americano, seu nome aparece com uma grafia diferente conforme consta nas referências deste estudo.

<sup>7</sup> WILLIAMS. *The politics of modernism*, p. 51.



O expressionismo, por exemplo, surge como uma resposta ao positivismo. Oposto à perspectiva em que se exaltava o progresso, ele procura manifestar a privação do homem: a vida sem alma. O comentário de 1916 escrito por Hermann Bahr expressa de forma genuína a poética expressionista, que manifesta na vida dos homens a querela entre alma e máquina: “já não vivemos, somos vividos; já não temos liberdade, não podemos decidir por nós mesmos, estamos acabados, o homem está privado de alma, a natureza privada de humanidade”.<sup>8</sup> Por esse sentido dado ao expressionismo, fica claro porque para Benjamin – que guardava uma grande admiração por algumas fases do movimento, em especial em relação à pintura de Vasily Kandinsky, Marc Chagall e Paul Klee<sup>9</sup> –, Kafka, um grande expoente dessa estética, é um autor de valor monumental. Exatamente por elaborar textos que traduzem a situação de “não vivermos, mas sermos vividos”. Em outras palavras, por revelarem a perda da experiência.

Diferentemente do artista naturalista e impressionista, para os quais “a realidade permanecia de fato sempre algo a ser olhado do exterior”, para o expressionista ela era algo vista de dentro, enfatiza Mario de Micheli.<sup>10</sup> Essa interpretação se assemelha a um comentário feito por Benjamin no texto “Experiência e pobreza” a respeito das figuras do pintor Paul Klee: elas obedecem ao que está dentro. Ao convocar a virulência da vida despojada de experiência e distante da tradição o expressionismo revela uma afinidade eletiva com o barroco, evidenciando, afinal de contas, o mesmo *querer artístico* “que sempre ocorre nas chamadas épocas de decadência”.<sup>11</sup> As palavras de Hermann Bahr complementam essa ideia de um *querer artístico* de que fala Benjamin. “Nunca a alegria esteve tão longe e a liberdade tão morta. Ali grita a necessidade: o homem clama por sua alma, todo o tempo se torna um único pedido de ajuda”.<sup>12</sup>

<sup>8</sup> BAHR. *Expressionismus*, p. 110. “Wir leben ja nicht mehr, wir werden noch gelebt. Wir haben keine Freiheit mehr, wir dürfen uns nicht mehr entscheiden, wir sind dahin, der Mensch ist entseelt, die Natur entmenschet“. *Loc. cit.*.

<sup>9</sup> SCHOLEM. *Walter Benjamin: the story of friendship*, p. 65. Scholem afirma que Benjamin não possuía um bom relacionamento com o expressionismo literário enquanto movimento, embora a origem dessa estética acontecera num círculo em que Benjamin se encontrava pessoalmente muito próximo no período que antecedeu a primeira guerra.

<sup>10</sup> DE MICHELI. *As vanguardas artísticas*, p. 61.

<sup>11</sup> BENJAMIN. *Origem do drama barroco alemão*, p. 77.

<sup>12</sup> BAHR. *Expressionismus*, p. 111. “Niemals war Freude so fern und Freiheit so tot. Da schreit die Not jetzt auf: der Mensch schreit nach seiner Seele, die ganze Zeit wird ein einziger Notschrei.” Hermann Bahr continua

Paralelamente à nova compreensão dos vanguardistas em relação à linguagem soma-se na arte produzida naquele período o efeito das transformações sociais, econômicas e tecnológicas das primeiras décadas do século XX. Se antes, como comentado, a cidade já era considerada como um *locus poeticus*, ela agora desempenha um papel ainda mais contundente na estética das vanguardas. As produções artísticas não só tematizam a perturbação vivenciada pelo homem decorrente de várias novidades ininterruptas, como de certo modo procuram expressar na própria linguagem a implicação do crescimento urbano desenfreado. Nessa atmosfera, a experiência do choque se tornou a norma, conforme aponta Benjamin. O cinema era o que paradigmaticamente ilustrava a percepção na forma de choques, como é possível ler em seu revisitado ensaio sobre a reprodutibilidade técnica. Tão logo o espectador percebe uma imagem, a mudança de quadro interrompe sua associação de pensamento exigindo uma atenção aguda. Por isso, o cinema, na perspectiva benjaminiana, é considerado a forma de arte correspondente ao que o homem contemporâneo confronta.

Diferentemente dos filmes de 1895, constituídos de sequências de imagens que apresentavam uma sucessão temporal e uma coerência espacial, por volta de 1908, David Wark Griffith (1875-1948) revoluciona o processo de filmagem, conferindo às narrativas cinematográficas a simultaneidade de imagens, as elipses temporais e as separações espaciais que então marcaram grandes transformações no cinema, conforme aponta Jonathan Auerbach.<sup>13</sup> Em se tratando da ideia de montagem, é curioso pensar a fecunda relação entre literatura e cinema. Griffith diz ter encontrado inspiração para desenvolver a “montagem paralela” (o que ele chamava de *switchback*) no escritor inglês Charles Dickens.<sup>14</sup>

Após inspirar o cinema à técnica da *montage*, a literatura anunciaria o caminho inverso, como evidenciaram os dadaístas, que na década de 1910 iniciaram o processo da fotomontagem, e assim também outros nomes como Alfred Döblin, em seu emblemático romance *Berlin Alexanderplatz. Die Geschichte von Franz Biberkopf* (Berlim Alexanderplatz. A história de Franz Biberkopf).

---

dizendo que “Também a arte grita dentro da profunda escuridão. Ela grita por ajuda, clama por um espírito: isso é o expressionismo” (Auch die Kunst schreit mit, in die tiefe Finsternis hinein, sie schreit um Hilfe, sie schreit nach dem Geist: das ist der Expressionismus). *Opus cit.*

<sup>13</sup> AUERBACH. Chasing film narrative: repetition, recursion, and the body in early cinema, p. 799-800.

<sup>14</sup> CORNELSEN. O conceito de *Kinostil* e o princípio da montagem no romance *Berlin Alexanderplatz*, de Alfred Döblin, p. 203. Embora Döblin receba grande destaque quando se fala de montagem literária, Cornelsen afirma que a primeira manifestação dessa técnica aconteceu em 1835 no drama *A morte de Danton* (*Dantons Tod*), escrito por Georg Büchner. Ali o autor une ficção e fatos históricos referentes à Revolução Francesa “e às suas consequências por meio da montagem de discursos documentados e de depoimentos autênticos de personagens históricos, que reforçam o teor realista da obra”. *Opus cit.*, p. 205.

Vsevolod Illarionovich Pudovkin (1893-1953) e Sergei Mikhailovich Eisenstein (1898-1948) são os outros importantes nomes que, de forma consistente, elaboram cinema a partir da montagem. Semelhante a Griffith em se tratando de gerar o efeito de tensão e significação, no cinema de Pudovkin a justaposição de imagens objetivava a exposição de uma ideia e uma produção de um efeito sobre o espectador.<sup>15</sup> Já Eisenstein foi mais além das concepções dos outros dois cineastas, ao extrapolar a ideia da criação de suspenses e contrastes a partir da montagem compreendendo-a, antes, como “colisão” ou “conflito”. Diferente do “princípio épico” proposto por Pudovkin, a montagem eisensteiniana aparecia como “uma ideia que ocorre da colisão de tomadas independentes – tomadas até mesmo independentes umas das outras: o princípio dramático”.<sup>16</sup>

No capítulo “A dialectic approach to film form” (Uma abordagem dialética da forma cinematográfica – que na versão traduzida para português recebeu o título “Fora de quadro”; com a tradução de Teresa Ottoni), o cineasta russo chega a enumerar a série de conflitos que compõem uma gramática, por assim dizer: conflito de imagem, conflito de planos, conflito de volume, conflito espacial, conflito de iluminação, dentre outros.<sup>17</sup> Esse modo inovador permite apresentar uma sequência temporal de forma dinâmica. Ao prolongar uma cena, a tensão é potencializada aumentando, assim, o efeito da imagem no espectador. O clássico *O encouraçado Potemkin* de 1925 evidencia essa característica da montagem, a alternância de quadros, como é possível notar particularmente no retomado momento da escadaria de Odessa, quando em meio ao massacre uma mãe desfalece e solta o carrinho de bebê na descida da escada.

Sobre a relevância desse novo “artefato cultural” em relação ao dia-a-dia do homem do século XX, escreve Benjamin: “O filme serve para exercitar o homem nas novas percepções e reações exigidas por um aparelho técnico cujo papel cresce cada vez mais em sua vida cotidiana”.<sup>18</sup> Na perspectiva benjaminiana, o cinema possui a tarefa histórica de permitir ao homem acostumar-se com um aspecto da realidade vista por aparelhos. A câmera, por exemplo, possui recursos como ampliações, miniaturizações e sequências de imagens possibilitando ao homem perceber as coisas de modos diferentes.

<sup>15</sup> CORNELSEN. O conceito de *Kinostil* e o princípio da montagem no romance *Berlin Alexanderplatz*, de Alfred Döblin, p. 204.

<sup>16</sup> EISENSTEIN. A dialectic approach to film form, p. 49. Eisenstein ressalta que as noções de “épico” e “dramático” são relacionadas, no caso em questão, à metodologia da forma e não se referem ao conteúdo ou ao enredo.

<sup>17</sup> EISENSTEIN. A dialectic approach to film form, p. 55. Mais detalhes acerca dessa gramática de conflitos cinematográficos podem ser encontrados no texto “The cinematographic principle and the ideogram” (O princípio cinematográfico e o ideograma), encontrado na mesma obra, *Film form*, p. 28 et seq..

<sup>18</sup> BENJAMIN. A obra de arte na era da reproduzibilidade técnica, p. 174.

Retomando o comentário sobre as vanguardas, na atmosfera de rupturas em relação à forma como a arte era concebida, costumes – que por sua vez já vinham sendo questionados – e o pensamento que sustentava a crença no progresso, nasceu o movimento dadaísta em 1916 em Zurique, na Suíça, num contexto histórico de guerra, em que intelectuais buscaram o exílio no território suíço, para não serem atingidos pela mobilização militar em seus países de origem. Os dadaístas, dessa forma, possuíam um caráter pacifista e anti-bélico. Propunham, afinal, uma forma de protestar contra os mitos da razão positivista. Apesar de opor-se ao positivismo, apresentando também a destruição, o dadaísmo se afirmava de modo ainda mais radical que a arte expressionista, voltando-se contra ela, bem como opondo-se também ao futurismo italiano.

O grupo em torno do poeta romeno Tristan Tzara prestou uma crítica não aos movimentos artísticos que o antecederam, mas antes à própria arte enquanto instituição (*Institution Kunst*),<sup>19</sup> rejeitando até mesmo a noção de arte, afirmando-se, assim, “antiartístico, antiliterário, antipoético [...] a favor da liberdade desenfreada do indivíduo, da espontaneidade, daquilo que é imediato, atual, aleatório”.<sup>20</sup> Ao que parece, em se tratando dos dadaístas, o gesto era mais importante do que a obra. Tratava-se de um gesto performático e provocativo, em que a obra de arte era transformada “no centro de um escândalo”, nas palavras de Benjamin, agredindo o espectador e, como consequência, “recuperando para o presente a qualidade tátil, a mais indispensável para a arte nas grandes épocas de construção histórica”.<sup>21</sup> Por chamar atenção para o que é perceptível em seu caráter sensível, o dadaísmo beneficiou a demanda pelo cinema.

Retomando a famosa afirmação de Raoul Hausmann: “Quem contra Dadá está, é dadaísta!”, Norval Baitello Junior propõe que a “lógica dadaísta” se configura na absorção de suas oposições. Por esse motivo, o estudo em torno dessa expressão vanguardista, que não exclui seu oposto, constitui, em sua própria precariedade, um campo de possibilidades, que pode ser apontado de forma inconclusa considerando o processo da desmontagem. Assim sendo, Baitello Junior enumera alguns elementos que compõem o percurso dessa desmontagem do dadaísmo em Berlim:

- a) o posicionamento político anti-weimariano (a política da desmontagem da política ou, se quisermos, a “metapolítica”);
- b) o uso de veículos de comunicação de massas, jornais, revistas, panfletos (a desmontagem da mídia);

<sup>19</sup> BÜRGER. *Theorie der Avant-garde*, p. 28-29. Peter Bürger esclarece *instituição* em sua possível polissemia: ela deve ser compreendida como dispositivo de produção e distribuição de arte, bem como a concepção de arte numa dada época estabelecida pela recepção.

<sup>20</sup> DE MICHELI. *As vanguardas artísticas*, p. 134.

<sup>21</sup> BENJAMIN. *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica*, p. 191.

c) a utilização da ação como obra artística e do próprio artista e sua imagem como obras (a desmontagem do suporte durável e a desmistificação da imagem do artista);  
 d) a infantilidade e a oralidade como constantes (desmontagem do conceito de maturidade e do status da escrita enquanto documento dessa maturidade; em última instância é questionada pela alfabetização).<sup>22</sup>

Outra importante corrente vanguardista foi o surrealismo. Curiosamente alguns nomes desse grupo iniciaram a criação artística no dadaísmo. Em 1924 André Breton escreve o primeiro *Manifesto surrealista*. Ali, o fundador define o movimento como “automatismo psíquico puro pelo qual se propõe exprimir, seja verbalmente, seja por escrito, seja de qualquer outra maneira, o funcionamento real do pensamento”.<sup>23</sup> Para os surrealistas seria necessário a liberdade intelectual e moral em oposição à “atitude realista”, para que imaginação servisse à justiça.

O surrealismo manifesta em seu pensamento a adesão ao materialismo dialético e, ao mesmo tempo, atribui uma importância fundamental ao sonho. Marx e Freud são, portanto, dois importantes nomes para a criação surrealista. O grupo de Breton “foi o primeiro a ter pressentido as energias revolucionárias que transparecem no ‘antiquado’”,<sup>24</sup> escreve Benjamin. Essa produtividade revolucionária do antiquado pode ser vista em *Rua de mão única*, onde lugares aparentemente sem valor algum, como uma casa mobiliada ou um posto de gasolina, figuras sociais como, por exemplo, um cabeleireiro, ou objetos triviais como relógios, luvas, porcelanas compõem um retrato de uma época. Ao atribuir importância a coisas passageiras, Benjamin constrói criativamente um “idiossincrático materialismo histórico”,<sup>25</sup> citando um termo empregado por Michael Jennings.

*Rua de mão única* e o *Passagen-Werk* são as melhores amostras de como o surrealismo desempenha um papel fundamental no pensamento benjaminiano. O primeiro, declaradamente, um trabalho de essência criativa, que juntamente possui um teor crítico. O segundo é, como bem se sabe, um projeto inacabado, e justifica-se como um emaranhado de citações e constelações. As listas iniciais das *Passagens*, sua obra *work-in-progress*, mencionadas em cartas, eram constituídas de abreviaturas desordenadas, sugerindo em seu amontoado um fascínio pelo surrealismo.

<sup>22</sup> BAITELLO JÚNIOR. *Dadá-Berlim: Des/Montagem*, p. 14. Embora nesse livro, conforme o título anuncia, seja enfocada a presença do movimento dadaísta em Berlim, Norval Baitello Júnior chama atenção para a internacionalidade desse movimento vanguardista (considerando até mesmo o nome “dada” que em alemão quer dizer “lá... lá”), cuja vasta expressividade pode ser vista em Zurique, Berlim, Paris, Genebra, Colônia, Hannover, Barcelona, Nova York, Holanda, Rússia, Polônia, Hungria, Iugoslávia, (a então) Tchecoslováquia, Romênia, Itália e na América do Sul. *Opus cit.*, p. 10-1. Na argumentação de Baitello Júnior, o ato destrutivo em Dadá é acompanhado por sua “auto-desmontagem”, dessa forma, trazendo em si mesmo a possibilidade de montar, de construir o novo. *Opus cit.*, p. 117.

<sup>23</sup> BRETON. Primeiro manifesto do surrealismo, p. 58.

<sup>24</sup> BENJAMIN. *Magia e técnica, arte e política*, p. 24.

<sup>25</sup> JENNINGS. Walter Benjamin and the European avant-garde, p. 23.

Do ponto de vista de Peter Bürger a arte das vanguardas se rebelou não contra um modo de recepção da sociedade burguesa, mas contra um discurso de arte institucionalizado. Para ele, obras de arte não são recebidas como meras entidades, mas dentro de um âmbito institucional e condições que largamente determinam a função das obras. Dentro da sociedade burguesa, afirma o crítico, o *status* de autonomia da arte é um “precário produto do desenvolvimento social total (*gesamtgesellschaftlichen Entwicklung*)”.<sup>26</sup> Nessa perspectiva, se inicialmente a arte era considerada na categoria da autonomia, conforme apresentado na terceira crítica kantiana, no fim do século XIX ela atinge seu amadurecimento dentro da estética para em seguida, com a reprodutibilidade da fotografia, perder seu valor de culto e em poucos anos no processo artístico empreendido pelas vanguardas ser desalojada da institucionalização das academias e dos museus e reintegrada à práxis da vida.<sup>27</sup>

Num momento de efervescência de pensamentos diversos, o movimento vanguardista revelou intersecções entre arte e política. Dentre os pólos que dividiram certos artistas, é interessante ressaltar que alguns tomaram partido na oposição entre o socialismo revolucionário e o fascismo, conforme a conjuntura histórica das vanguardas, o mundo pós-1918, sucessor à Primeira Guerra Mundial e à Revolução Russa.

Sem desconsiderar o valor revolucionário das propostas feitas pelos artistas das *avant-gardes*, Raymond Williams declara que não tardou a “confortável integração” da arte produzida pelo artista anti-burguês com o sistema capitalista. De modo provocativo o crítico galês propõe que embora inicialmente, o artista vanguardista fosse o militante de uma criatividade livre, cujo anseio era libertá-la dos liames de um sistema que tudo aprisiona, o capitalismo e a concepção de que a linguagem espelha as coisas, as técnicas antes empregadas na arte por eles produzida, ou seja, “as imagens de alienação e perda, de descontinuidades narrativas”<sup>28</sup> características das vanguardas passaram a constituir mais um modelo fixo na iconografia do cinema comercial, uma entre outras formas consumidas no presente momento. Qualquer semelhança com a ideia de indústria cultural proposta por Adorno e Horkheimer, salvo as proporções, seria mera coincidência? Provavelmente não.

Williams aponta para o que seria uma reprodução comercial da arte, ou ainda, nas palavras do autor, um “mercado de espetáculo”.<sup>29</sup> No entanto, apesar de criticar essa apropriação de formas artísticas feita pela indústria cultural, ele não assume o pessimismo dos pensadores da Escola de Frankfurt, para os quais a reprodução cultural significava a perda do

<sup>26</sup> BÜRGER. *Theorie der Avant-garde*, p. 32.

<sup>27</sup> PINKNEY. *Modernism and cultural theory*, p. 17.

<sup>28</sup> WILLIAMS. *The politics of modernism*, p. 35.

<sup>29</sup> WILLIAMS. *The politics of modernism*, p. 62.

gosto. Reduzida ao valor de troca, a arte deixa de ser arte e passa a ser apenas um produto industrializado. Nesse ponto de vista, a arte não possui autonomia e o homem não tem mais condição de julgá-la. Adorno considera, afinal, que quando o valor de troca se sobrepuja ao valor de uso, se inicia o fetichismo na arte. Essa é uma entre tantas discordâncias entre Adorno e Benjamin. No entanto, aprofundar esse assunto não constitui matéria deste estudo.

### 2.1.2 A contenda em torno das vanguardas

A literatura produzida a partir do século XX, sobretudo a vanguardista, por muito tempo enfrentou oposições em sua recepção crítica. Vários representantes das mais diversas escolas críticas compõem esse quadro. Desde a fenomenologia de Roman Ingarden, a qual já não via com bons olhos aquela literatura cuja marca fundamental era uma incompreensibilidade programática, até nomes que integram a crítica marxista ponderam sobre a problemática estética radicalizada pelas vanguardas. Dentre os críticos que rechaçam a arte *avant-garde*, Georg Lukács é, sem dúvida, um dos principais nomes. Alguns anos mais tarde Theodor W. Adorno aponta incoerências na perspectiva do teórico húngaro e reconhece o valor revolucionário da linguagem vanguardista, embora ele mesmo possuísse certo antivanguardismo.

As vanguardas pronunciaram novas formas de linguagem que rasuraram a chamada técnica da ilusão proposta pela estética realista. Os intensos monólogos interiores de Marcel Proust, o teor reflexivo na escrita de Thomas Mann, a virulenta objetividade de Franz Kafka, a épica criptografia de James Joyce, dentre outros autores, marcam a extrema novidade da literatura das primeiras décadas do século XX. Esses recursos se prolongaram até que desembocassem em “epopeias negativas”, empregando um termo cunhado por Adorno, configurando, assim, a ideia de realismo em seu negativo, vista em nomes como, por exemplo, o americano William Faulkner.

A intensa querela em torno das vanguardas artísticas, constituída por diversos pontos de vistas de importantes pensadores de língua alemã, se mostrou mais contundente na década de 1930. Dentre os nomes que compuseram a contenda em torno das vanguardas estavam Gotfried Benn, conhecido por seu comprometimento com o partido nacional socialista, a ala esquerda com críticos como Ernst Bloch, Bertolt Brecht e Georg Lukács, e,

também, Walter Benjamin. A discussão seria retomada por Lukács e Adorno no final dos anos 1950, enfatizando a oposição realismo-vanguarda.

Como colaborador da revista *Die Linkskurve* (A curva esquerda) e membro da *Bundes proletarisch-revolutionärer Schriftsteller* (Liga dos Escritores Proletários-Revolucionários), Lukács publica em 1932, dentre outros ensaios, “Os romances de Wille Bredel”, “Tendência ou partidarismo” e “Reportagem ou configuração” criticando, de um lado, o método criativo empregado pelos vanguardistas, sobretudo a técnica da montagem, e do outro, a instrumentalização da arte, contraposta à autonomia do estético e manifestando, além disso, sua predileção por autores clássicos do século XIX, que mais tarde constituiu o chamado “realismo crítico”.<sup>30</sup>

No debate em torno das vanguardas, mormente considerando o expressionismo, expoentes da esquerda no âmbito alemão possuem posições distintas. Lukács entende a montagem como mera expressão da irracionalidade vanguardista. Considerando o “antiburguesismo abstrato” dos expressionistas que precisamente porque, em sua perspectiva, “separa tanto a crítica da burguesia do conhecimento econômico do sistema capitalista quanto da vinculação à luta pela emancipação do proletariado” pode, embora estabeleça uma crítica à direita, desembocar em seu oposto: o fascismo.<sup>31</sup> O argumento lukácsiano segue a impressão falsa transmitida por Gottfried Benn, segundo a qual a atmosfera cultural de Weimar estava imersa num irracionalismo de direita. Na realidade, as vanguardas, como comentado anteriormente, com exceção do futurismo italiano que possuía certas afinidades ideológicas com o fascismo, não foram utilizadas pela propaganda política.

Ernst Bloch é outro pensador que se dedica ao debate em torno das vanguardas, em especial referindo-se ao expressionismo. Ao contrário do ponto de vista de Lukács, ele chega a fazer uso da montagem em sua escrita, como ilustra seu livro *Herança deste tempo* (*Erbschaft dieser Zeit*) publicado em 1934, e interpreta que o nazismo emerge a partir de condições específicas do desenvolvimento tardio do capitalismo na Alemanha, cujo presente com Hitler, para um indivíduo como um empregado, aparentemente se distingue daquele “presente intolerável”, de crise e transição.<sup>32</sup> Para ele, não havia, pois, qualquer relação entre

<sup>30</sup> MACHADO. *Um capítulo da história da modernidade estética: Debate sobre o expressionismo*, p. 21-26.

<sup>31</sup> LUKÁCS *apud* MACHADO. *Um capítulo da história da modernidade estética: Debate sobre o expressionismo*, p. 34-35.

<sup>32</sup> MACHADO. *Um capítulo da história da modernidade estética: Debate sobre o expressionismo*, p. 57. O texto de Siegfried Krakauer *Os empregados* (*Die Angestellten*) é de fundamental importância para a construção argumentativa blochiana, como demonstra Machado. A apatia social do empregado conforme aponta Krakauer é uma ideia central na teoria desenvolvida por Bloch. Citando o comentador: “A ‘falsa consciência’ de classe que [os empregados] expressam é o que Bloch denomina de uma ‘não-contemporaneidade’. [...] É neste ‘meio



a “negação da realidade” na criação artística, conforme o ponto de vista lukácsiano, e a alienação do homem no contexto da ascensão do partido nacional socialista.

Em 1957, Lukács publica o livro *Realismo crítico hoje*, com o objetivo de revigorar e esclarecer a vitalidade da crítica marxista no âmbito dos estudos literários. O teórico húngaro foi considerado até mesmo “revisionista”, tanto no âmbito crítico, por certas perspectivas defendidas na obra, quanto no político, por ter participado da rebelião anti-stalinista húngara de 1956 durante o regime de Imre Nagy. A revolta não foi bem sucedida e quando as tropas soviéticas reassumiram o poder, seus livros foram banidos das prateleiras de alguns países do mundo socialista.<sup>33</sup> Essa situação vigorou até o ano de 1967 quando Lukács retornou ao Partido Comunista Húngaro. Em decorrência disso, diferente das demais obras do autor, esse livro foi publicado primeiramente em italiano em 1957. No ano seguinte o livro foi editado em língua alemã com o título *Contra o realismo mal compreendido (Wider den missverstandenen Realismus)*.

Para o teórico, tratava-se de um trabalho crítico que combatesse a maior ameaça ao marxismo: o dogmatismo característico da época em questão (cujo eco perdurou anos, e que talvez possa ser encontrado ainda hoje). Sua argumentação, como nos textos da década de 1930, se opõe aos vanguardistas, exaltando o realismo (não o realismo socialista ou engajado, mas sim o realismo crítico), tomando a figura de Thomas Mann como o principal representante dessa estética no século XX, embora ele reconsidere sua opinião em relação a Brecht, Kafka e Proust, reconhecendo neles certo valor. A obra foi alvo de intensas críticas feitas por Adorno em seu ensaio “Reconciliação extorquida: sobre o *Realismo crítico hoje* de Georg Lukács” considerando as diferenças entre o jovem e o velho Lukács, a afirmação de que os artistas das vanguardas e Martin Heidegger possuem concepções semelhantes e são igualmente decadentes e, por último, a desconsideração do papel da literatura vanguardista.

Lukács ao investigar um aspecto fundamental da relação arte-sociedade asseverando como a ficção pode negligenciar ou criticar o sistema opressor em que o homem está inserido, desconsidera a literatura que não se adéqua ao formato de realismo crítico. Em oposição à ideia de que a arte deve representar a realidade empírica, para Adorno a arte não se comunica com a sociedade, mas configura antes uma resistência a ela. Sua teoria estética justifica como a forma se revela como uma insurreição ao processo de coisificação do ser

---

artificial’ que a ‘não-contemporaneidade’ assume sua forma mais susceptível de ser apropriada pela barbárie”. *Opus cit.*, p. 53-54.

<sup>33</sup> O leitor encontrará mais informações a esse respeito, bem como um comentário geral acerca da obra *Realismo crítico hoje* na consistente introdução feita por Carlos Nelson Coutinho, presente na mesma edição mencionada nas referências.

humano no sistema capitalista. As diferenças entre os dois críticos ficam patentes primeiramente nos exemplos literários que eles elegem para argumentarem. O primeiro toma o modelo realista de Thomas Mann (que embora faça uso de elementos das vanguardas, para Lukács ele manifesta o chamado realismo crítico), já o segundo elege, dentre outros, Samuel Beckett, cuja obra pronuncia “o juízo histórico” sobre as categorias de trágico e cômico,<sup>34</sup> tomando em conta que o teatro beckettiano não pode ser definido nem como trágico, nem como cômico e ainda menos como trágico-cômico. Afastando-se da ideia de comunicar alguma coisa com o espectador, o riso em peças como *Esperando Godot* faz desaparecer a vontade de rir no espectador.

Na perspectiva lukácsiana, os vanguardistas caracterizam o homem como um ser solitário, ou utilizando suas palavras, “ontologicamente independente” e, quando por ventura se relaciona com outros, tal relação se dá de forma subsidiária. Diferentemente da solidão que pode ser representada no realismo, para os pensadores (Lukács cita Heidegger como exemplo) e os escritores decadentes – epíteto que acompanha os autores vanguardistas, ao longo de sua argumentação –, ela configura uma “condição humana”. Para o crítico húngaro, tal concepção de mundo impede o conhecimento da origem e do destino da existência humana. Assim sendo, para o homem, sob a perspectiva heideggeriana,<sup>35</sup> bem como, para os artistas da *avant-garde* que assim o concebem, não há nada antes e depois de sua vida. Nesse sentido, citando o autor, “o mais alto grau de mobilidade possível [...] é simplesmente a ‘descoberta’ daquilo que a essência do homem sempre foi em si – por consequência, um movimento do sujeito que conhece, e não da realidade efetiva conhecida pelo sujeito”.<sup>36</sup>

Em outras palavras, a subjetivação característica da estética vanguardista, uma radicalização da linguagem que expressa a perda da função representativa bem como a despersonalização – os princípios da obscuridade, de que fala Hugo Friedrich em sua *Estrutura da lírica moderna*, aparentemente aparecem na prosa – realça enfaticamente o sujeito, desconsiderando a realidade, por sua vez. Para Lukács, ao destacar o sujeito essa representação adotada pelas vanguardas termina deixando de lado a relação do homem com o mundo, ao passo que a literatura realista manifesta o mundo como uma “realidade unificada”. Assim, continua o teórico, o realismo mais contemporâneo oferece algum espaço à decomposição de certos elementos, com o fim de caracterizar melhor o presente, os

<sup>34</sup> ADORNO. *Teoria estética*, p. 374. Peter Bürger critica a redução que Adorno faz em sua *Teoria estética* do conjunto de obras importantes do século XX a umas poucas (Proust, Kafka, Joyce e Beckett na literatura e a Escola de Schönberg na música). [http://antivalor.atspace.com/Frankfurt/burger.htm#\\_ftn2](http://antivalor.atspace.com/Frankfurt/burger.htm#_ftn2).

<sup>35</sup> O esquecimento do outro na filosofia heideggeriana, cuja base é necessariamente ontológica, encontra uma forte crítica no pensamento de Emmanuel Lévinas, por exemplo.

<sup>36</sup> LUKÁCS, *Realismo crítico hoje*, p. 39.

vanguardistas apontam para o lado oposto, isto é, para a “dissolução do mundo e, portanto, do próprio homem”.<sup>37</sup>

Continuando as acusações às vanguardas, Lukács recorre à categoria de possibilidade, a partir do pensamento de Hegel. Trata-se da ideia de possibilidade abstrata e de possibilidade concreta. O fato de que a possibilidade abstrata, matizada pela subjetividade – isenta de interações objetivas com os outros e, portanto, distante do caráter histórico-social –, está frequentemente presente na literatura das vanguardas recebe críticas na argumentação lukácsiana. A escrita da “literatura decadente”, conservando o vocabulário por ele empregado, muitas vezes supõe o indivíduo solitário e impossibilita o discernimento do concreto e do abstrato, por exaltar a subjetividade. Desse modo, as possibilidades não alçam o caminho para se revelarem realidades concretas. Há, citando suas palavras, uma “degradação ontológica deste real efetivo que é o mundo exterior ao homem” e, ao mesmo tempo, “a exaltação conexas da sua subjetividade conduzem necessariamente a uma distorção daquele gênero, inclusive na estrutura dinâmica do sujeito”.<sup>38</sup>

A impossibilidade de distinguir concreto e abstrato, isto é, a redução do mundo interior do homem à subjetividade abstrata tem como efeito a “dissolução da personalidade” correspondente a um “corte radical entre literatura e mundo”,<sup>39</sup> presente na perspectiva de alguns contemporâneos, como T.S. Eliot, mencionado pelo pensador húngaro. A denúncia de Lukács está, portanto, no ontologismo por ele associado ao pensamento filosófico de Heidegger. Segundo seu ponto de vista, há, uma desconstrução ontológica compartilhada por esses autores contemporâneos.

No entanto, Adorno propõe que Lukács interpreta erroneamente os momentos da arte modernista como “*accidentia*, adições contingentes a um sujeito inflado, ao invés de reconhecer a função objetiva delas na substância estética”.<sup>40</sup> Além disso, a visão adorniana aponta outro problema no pensamento lukácsiano: a aplicação de categorias que se referem à relação entre consciência e realidade em suas considerações sobre a arte. Ao exaltar a literatura que reproduz o “retrato de uma situação verdadeira”, Lukács argumenta como se

<sup>37</sup> LUKÁCS, *Realismo crítico hoje*, p. 66.

<sup>38</sup> LUKÁCS, *Realismo crítico hoje*, p. 43.

<sup>39</sup> LUKÁCS, *Realismo crítico hoje*, p. 44. Já no ensaio contra o expressionismo, “‘Grösse und Verfall’ des Expressionismus” (Grandeza e decadência do expressionismo) publicado na revista russa *Internationale Literatur* (Literatura internacional) no princípio da década de 1930, Lukács apontava que a “distorção abstrata” do “antiburguesismo” feita pelo expressionismo separava sua crítica à burguesia do conhecimento econômico do sistema capitalista e de seus princípios sociais. Por esse motivo, para ele a estética expressionista acabava servindo como preparação ideológica ao seu oposto: o fascismo.

<sup>40</sup> ADORNO. Extorted reconciliation: on Georg Lukács’ *Realism in our time*, p. 218.

desconsiderasse o caráter ilusório da arte, isto é, como se esquecesse que o conteúdo das obras de arte não é “real” no mesmo sentido que a realidade social.<sup>41</sup>

No texto “Arte salutar ou enferma?” (*Gesunde oder kranke Kunst?*), Lukács estabelece a oposição proposta no título considerando aspectos históricos e sociais, apontando a “arte saudável” aquela capaz de ressaltar a auto-consciência histórica do homem. A diferenciação da “arte salutar” da considerada “enferma” se estabelece pela forma. No ponto de vista lukácsiano, enquanto uma revela harmonia entre o conteúdo social e racional presente em sua forma e possibilita, dessa maneira, refletir sobre a verdade dos relacionamentos humanos – “uma expressão da essência fundamental deles” – a “arte enferma” caracteriza-se pela anormalidade que leva à dissolução das formas e pela substituição da realidade pelo psicologismo, pelo isolamento do indivíduo, por um “amontoado de associações indisciplinadas”.<sup>42</sup>

Ironicamente, o ensaio de Georg Lukács faz uso de um vocabulário que, em certa medida, se aproxima semanticamente daquele empregado pelo regime nazista na chamada “Arte degenerada” (*Entartete Kunst*), uma exibição inaugurada no dia 19 de julho de 1937 na cidade de Munique. Os nazistas, de forma sensacionalista e puritana, almejavam explicar como a “obscenidade” da arte vanguardista insultava as pessoas, desrespeitava a ideia de Deus e, além disso, se opunha ao Estado alemão. Apesar de certa proximidade entre os termos empregados, não se deve deixar de considerar que o projeto hitlerista procurava se fundamentar ontologicamente, conforme a palavra “degeneração” sugere (e, nesse sentido, pôde ser, até mesmo, instrumentalizado na propaganda de ódio aos judeus e às políticas contrárias ao nacional-socialismo), ou seja, tratava-se de uma arte que já nascia “deformada”. No discurso nazista há a associação da arte expressionista com a ideia de degeneração racial (o termo “*entartet*” deriva de “*Art*”, que no jargão nazista significa “espécie”). Era comum o emprego de termos como “*artverwandt*” e “*artfremd*”, sobretudo nos textos das leis raciais. Nesse sentido, a crítica lukácsiana ao expressionismo parece conter semelhanças; porém, a diferença entre as noções de “doença” e de “degeneração [racial]” não deve ser desconsiderada. O texto de Lukács, escrito no período da União Soviética stalinista, anuncia a partir do vocabulário escolhido uma estratégia retórica que, ao que parece, de um lado procura ideologicamente dissuadir o leitor de um envolvimento estético com a “arte enferma” e, de outro, objetiva ressaltar, de maneira persuasiva, a “sanidade” da forma artística que destaca a “realidade” e pode, Lukács acredita religiosamente, despertar o homem.

<sup>41</sup> ADORNO. Extorted reconciliation: on Georg Lukács’ *Realism in our time*, p. 224.

<sup>42</sup> LUKÁCS. Healthy or sick art?, p. 104-105.

A esse respeito Adorno, prosseguindo em suas investidas, critica o “tratamento perspectivista” e carente de uma instrumentalização dialética que Lukács empreende, ressaltando que a dicotomia entre burguesia emergente e aquela em decadência, por ele proposta ao contrapor os “clássicos” do século XIX (representantes da cultura burguesa ascendente como Gottfried Keller) às vanguardas históricas, é não-dialética porque “deriva suas normas da consciência burguesa que não se manteve a par com seu próprio desenvolvimento”.<sup>43</sup> Para Adorno, apesar de afirmar “pensar em termos radicalmente históricos”, Lukács desconsidera o fato de que a solidão característica da sociedade individualista é mediada pela história, como evidencia Baudelaire.<sup>44</sup> Na poética baudelaireana, como demonstra Benjamin, a solidão humana não é algo abstrato, mas social. As transformações na vida citadina anunciam um processo de acirramento do capitalismo que conduz o homem à chamada “vivência de choques”.

A radicalização dessa era levou o homem ao desesperado testemunho das calamidades que a história revelaria. “Já é inteiramente impossível que a aparência chegue a ser um testemunho válido da essência”.<sup>45</sup> Essa afirmação escrita por Adorno em um ensaio de 1938 acentua o papel desempenhado pela linguagem artística. A realidade, tomando o século XX caracterizado pela catástrofe e pelo sofrimento, na argumentação adorniana somente poderia ser apresentada numa forma despida da ilusão da aparência, do ingênuo desiderato de revelar as coisas mimeticamente. Em outras palavras, se para Lukács a impossível relação entre literatura e mundo revelam o problema da arte dos vanguardistas, isto é, a alienação que relega a realidade ao esquecimento, para Adorno, aí está o triunfo daquela arte. É justamente através da linguagem, ou seja, da apresentação que se dá o combate à noção de apreensão da realidade tal qual ela se mostra, ou ainda, “o colapso da visão clássico-iluminista do saber e da verdade”.<sup>46</sup>

Do ponto de vista adorniano a arte é “porta-voz da natureza oprimida”.<sup>47</sup> Assim, de certo modo, ele continua a constatação benjaminiana de que um documento de cultura é sinônimo de um documento de barbárie. Nesse sentido, é relevante lembrar a consideração do sublime na teoria estética de Adorno, mais tarde teorizada por, dentre outros contemporâneos, Jean-François Lyotard e Philippe Lacoue-Labarthe. Na terceira crítica kantiana lê-se o sublime relacionado à grandeza dos fenômenos da natureza. Adorno afirma que em Kant está

---

<sup>43</sup> ADORNO. Extorted reconciliation: on Georg Lukács? *Realism in our time*, p. 221.

<sup>44</sup> ADORNO. Extorted reconciliation: on Georg Lukács? *Realism in our time*, p. 223.

<sup>45</sup> ADORNO. O fetichismo da música e a regressão da audição, p. 179.

<sup>46</sup> SELIGMANN-SILVA. *A atualidade de Walter Benjamin e Theodor W. Adorno*, p. 137. Cf. nota 192.

<sup>47</sup> ADORNO. *Teoria estética*, p. 275.

expresso, de forma “inconscientemente”, que o sublime é incompatível com “o caráter de aparência da arte”.<sup>48</sup>

Márcio Seligmann-Silva lembra que o asqueroso (*Ekelhaft*) a certa altura foi considerado o limite do estético, isto é, um dispositivo que provocaria a “quebra da ilusão”, como proposto por Moses Mendelssohn e Gotthold Ephraim Lessing. Já na arte contemporânea, o asco (*Ekel*) passou a ser vigente. Tomando essa constatação entre outras que se deram na história, continua o comentador, nesse processo, pode-se dizer que a arte atua desconstruindo o estético.<sup>49</sup> Benjamin e Adorno oferecem uma reflexão capaz de responder à necessidade de novos modelos de se pensar a arte para acompanhar essa trajetória, revelando a relação estreita entre estética e crítica. Numa era de catástrofes como a nossa, compreende-se o questionamento adorniano: “Mas que seria a arte enquanto historiografia se ela se desembaraçasse da memória do sofrimento acumulado?”<sup>50</sup>

Lukács, por sua vez, enfatiza que sua crítica ao vanguardismo não recai sobre a representação do mórbido como temática da arte. A reviravolta de valores é o que configura a decadência de que fala. A “reavaliação de valores” iniciada por Nietzsche, argumenta o autor, deu origem a uma série de mudanças e relativizações no âmbito das criações artísticas, provocando finalmente uma estandardização da perda das bases morais e intelectuais na arte.<sup>51</sup>

A afirmação de que as vanguardas se caracterizam pelo espírito decadente, uma constante no pensamento lukácsiano em relação às vanguardas, é outro elemento condenado por Adorno. O pensador frankfurtiano declara com acidez que a crítica presente em *Realismo crítico hoje* é “dogmática” por agrupar personalidades completamente distintas, como Proust, Kafka, Joyce, Beckett, Benn, Jünger, Heidegger e como teóricos Benjamin e o próprio Adorno, sob a alcunha de decadentes e vanguardistas.<sup>52</sup>

Além disso, contrapondo a afirmação lukácsiana de que a literatura contemporânea se abriga na solidão, Adorno propõe que nas obras da vanguarda, num movimento dialético, a solidão (o que Lukács praticamente reconhece como uma consequência da negatividade social da “reificação universal”) se volta para “sua própria negação, [...] a consciência solitária se revela na obra literária como a recôndita consciência

<sup>48</sup> ADORNO. *Teoria estética*, p. 224.

<sup>49</sup> SELIGMANN-SILVA. *A atualidade de Walter Benjamin e Theodor W. Adorno*, p. 96.

<sup>50</sup> ADORNO. *Teoria estética*, p. 291.

<sup>51</sup> LUKÁCS. *Healthy or sick art?*, p. 107.

<sup>52</sup> ADORNO. *Extorted reconciliation: on Georg Lukács' Realism in our time*, p. 221. É importante notar que já no texto “Grande Hotel ‘Abismo’”, publicado imediatamente após a ascensão de Hitler ao poder, Lukács relaciona o expressionismo ao fascismo. Uma análise a respeito desse texto pode ser encontrada no estudo de Carlos Eduardo Jordão Machado (1998).

de todos os seres humanos”.<sup>53</sup> Na perspectiva adorniana, Lukács confunde a matéria de obras literárias, isto é, o que elas comunicam, com a objetividade artística. Desconsiderando estratégias como a ironia, o esteta húngaro profere uma “catequização” semelhante ao realismo socialista, por ele criticado.

A ideia de “concepção de mundo” (cuja compreensão não deve ser associada à acepção filosófica do termo) que anuncia como se estabelece a relação entre o escritor e o real é outro importante elemento da reflexão lukácsiana de *Realismo crítico hoje*. Lukács lembra que as análises por ele feitas não levam em consideração apenas critérios de ordem formal (como o fizeram o formalismo e o estruturalismo) como, por exemplo, as técnicas narrativas (que tornam óbvias as diferenças entre tendências). Trata-se de averiguar os princípios que estabelecem a verdadeira oposição entre o moderno e o passado. O antivanguardismo junto à valorização do classicismo, a que o crítico se empenhava nos anos de 1930 – qual ilustra seu livro *O romance histórico*, publicado em 1937, em que ele analisa grandes expoentes do realismo, tais como Charles Dickens, Gottfried Keller e Gustave Flaubert, dentre outros –, ainda permanecem vivo em seu pensamento tardio.

É preciso lembrar que também Adorno, em certa medida, se opõe às vanguardas em relação ao movimento não-estético por elas empregado, ou seja, o desafio à autonomia da arte. O pensador frankfurtiano insiste que a fronteira entre a arte e os demais campos não seja ultrapassada, opondo-se, assim, às tendências de derrocar a arte, tornando-a ação proposta pelo dadaísmo, expressão, conforme o expressionismo, e revolução da vida cotidiana, como implementada pelo surrealismo. A arte não deve ser percebida de forma “estritamente” estética. No entanto, ainda que seja possível reconhecer o “outro” da arte, ela conserva sua heterogeneidade em seu caráter paradoxal: “A arte é para si e não o é; subtrai-se-lhe a autonomia, mas não o que lhe é heterogêneo”.<sup>54</sup>

Peter Bürger em seu artigo “O antivanguardismo de Adorno”, sem desconsiderar a dificuldade de abordar a relação entre Adorno e as vanguardas, comentando a esse respeito, estende a crítica adorniana a Stravinsky encontrada em *Filosofia da música moderna* à vanguarda, aproximando sua perspectiva do ponto de vista lukácsiano presente em *Realismo crítico hoje*. Citando o autor:

[a crítica de Adorno] é mais do que uma polêmica contra Stravinsky. Adorno está criticando a vanguarda porque esse movimento desafia a instituição da arte. Critica este protesto radical como comportamento que adere à autoridade e dirige-se a um

<sup>53</sup> ADORNO. Extorted reconciliation: on Georg Lukács’ *Realism in our time*, p. 230.

<sup>54</sup> ADORNO. *Teoria estética*, p. 17.

tipo de arte que não mais acolhe o princípio da unidade orgânica. Meios análogos de fragmentação crítica são atacados junto com a montagem.<sup>55</sup>

Adorno, ao propor que a arte, embora necessariamente apresente uma ideologia, deve ser autônoma (lembrando sua tão comentada crítica à indústria cultural, seguida da afirmação de que a arte possui uma lógica própria, que escapa ao sistema de trocas empregado na sociedade; conservando também uma distância em relação a qualquer disseminação de ideias como o realismo socialista o faz), considera que “ela critica a sociedade pela sua simples existência”.<sup>56</sup> Embora a arte seja mediada pela realidade em formas diversas, ela mantém uma relação antitética com o *status quo*.<sup>57</sup> Retomando sua perspectiva no ensaio em que critica Lukács, para ele a arte representa um “conhecimento negativo da realidade”. Ela é “a antítese social da sociedade”,<sup>58</sup> conforme lê-se em sua *Teoria estética*.

Considerados “decadentes”, “irracionalistas” e “anti-humanistas”, os artistas filiados às vanguardas e outros que continuaram a mesma perspectiva configuraram o que se considerou anti-realismo. Joyce e Beckett são dois importantes nomes atacados por Lukács por não apresentarem um retrato real do mundo. Proust com sua *Récherche du temps perdu*, que poderia pela forma ser aproximado a esses autores, até recebe elogios do crítico húngaro em sua fase tardia – mais moderado quanto às incisivas investidas contra as vanguardas que ele escrevera, sobretudo, na década de 1930. O reconhecimento do valor do escritor francês se justifica por ele produzir uma arte que apresenta uma ideia que sugere um “retrato de uma situação verdadeira”, conforme o teórico explica numa entrevista datada de 1961.

O mundo de Proust pode parecer fragmentário e problemático. De muitas maneiras ele preenche a situação do último capítulo de *L'Éducation Sentimentale*, em que Frédéric Moreau volta para casa após o esmagamento da revolução de 1848; ele já não tem nenhuma experiência da realidade, apenas a nostalgia de seu passado perdido.<sup>59</sup>

Assim, para Lukács, Proust possui certo valor por possibilitar a associação com a revolução de 1848. Kafka também recebe um reconhecimento de que sua obra revela de forma realista e profética o caráter anti-humano que o mundo reconhecera alguns anos após

<sup>55</sup> [http://antivalor.atspace.com/Frankfurt/burger.htm#\\_ftn2](http://antivalor.atspace.com/Frankfurt/burger.htm#_ftn2). Bürger reconhece que haja passagens em que Adorno “descreve a dissociação da unidade do todo e suas partes com o princípio da moderna criação artística. Mas tais passagens estão quase sempre subordinadas à ideia de trabalho orgânico, mediado por sua dissociação”, *opus cit.*

<sup>56</sup> ADORNO. *Teoria estética*, p. 253. A perspectiva de Adorno também recebe vários questionamentos. Vários críticos discutem alguns problemas em sua teorização como a “redução da arte a um denominador negativo”, a desconsideração da possibilidade da arte comunicar e a redução de obras consideradas importantes no século XX (Proust, Kafka, Joyce e Beckett) que Adorno propõe em sua teoria estética, conforme comenta Peter Bürger em seu artigo “O antivanguardismo de Adorno”.

<sup>57</sup> ADORNO. *Extorted reconciliation: on Georg Lukács' Realism in our time*, p. 224.

<sup>58</sup> ADORNO. *Teoria estética*, p. 19.

<sup>59</sup> LUKÁCS *apud* COUTINHO, *Introdução a Realismo crítico hoje*, p. 11-12.



sua morte. Após exaustivos anos de crítica negativa em relação à literatura kafkiana, em *Estética 1: La peculiaridad de lo estético*, o último Lukács escreve que o autor tcheco contrasta com o niilismo da vanguarda e expõe um humanismo vigoroso. Assim, ele é um distinto escritor no “plano ideológico” da vanguarda. No entanto, embora Lukács a certa altura reconheça a indubitável riqueza artística de Franz Kafka, é Thomas Mann quem expõe os problemas históricos aos quais o homem de seu tempo estava submetido.

Para Lukács, o ponto chave para estabelecer as oposições entre realismo e anti-realismo (a estética anunciada pelas expressões da *avant-garde*, conservando os termos empregados pelo autor) é o modo como a literatura representa a realidade, ou ainda, as questões de seu tempo e como a leitura pode acrescentar algo à experiência de vida do(a) leitor(a) (lembrando em certa medida um ponto de vista da estética da recepção conforme apresentado anteriormente). De um lado uma obra realista oferece a descrição ou a possibilidade da ação do homem na transformação da realidade; na direção oposta, as vanguardas ressaltam o caminho inverso, de modo que o “irracionalismo” ali apresentado pode manifestar a alienação do homem. Na perspectiva do teórico húngaro, a imagem negativa do homem em crise, impotente, que não consegue se transformar num sentido positivo, simplesmente não se coaduna com a crença no homem revolucionário.

Do ponto de vista lukácsiano o conteúdo das obras remete a uma “concepção de mundo” que divide os literatos do realismo e aqueles de uma estética anti-realista. Continuando ele chama atenção para o uso de determinadas técnicas narrativas, como marca que realça outra diferença em relação à literatura realista e as expressões das vanguardas. O monólogo interior é um exemplo utilizado para a diferenciação. Empregado inicialmente pelos vanguardistas (cuja finalidade, dentre outras prováveis, era muitas vezes dissolver a forma realista do século anterior), ele passou a figurar também na obra de certos autores da estética realista. A diferença, propõe Lukács, é que enquanto na escrita de James Joyce a livre associação constitui a própria *forma*, em Thomas Mann a intenção é evidenciar a realidade humana empregando o monólogo rigorosamente como *técnica* narrativa.

O uso de recursos propostos pelas vanguardas é justificável desde que aqueles elementos não comprometam a realidade social ou, até mesmo, possam contribuir de alguma maneira para explicitá-la. Em sua interpretação, o dinamismo social deveria ser exposto, de forma semelhante – mesmo que não idêntica – à realidade. A justificativa para o emprego dessa forma estética vanguardista no realismo é expressa na ideia de que “toda grande obra de

arte obedece e amplia, ao mesmo tempo, as leis estéticas de seu próprio gênero”.<sup>60</sup> O teórico húngaro, criticando os vanguardistas, afirma que o uso indiscriminado dessas técnicas termina por dissolver a forma do romance e, portanto, dos aspectos sociais que constituem a realidade. Para ele, a indissociação entre forma e técnica, encontrada em Joyce modifica a tradicional concepção de epopeia, ao passo que o longo monólogo elaborado para a personagem de Goethe em *Carlota em Weimar*, onde Mann retoma o universo de *Os sofrimentos do jovem Werther*, expressa “uma realidade que se situa muito além dos dados brutos, imediatamente fornecidos pelo processo associativo”,<sup>61</sup> está circunscrito unicamente como uma *técnica*, através da qual é apresentada ao(a) leitor(a) uma espécie de camada mais profunda da personalidade de Goethe, possibilitando um aprofundamento ou uma evolução no interior da personagem.

Assim, na argumentação lukácsiana, Thomas Mann é quem demonstra em sua prosa a verdadeira estrutura de uma composição épica, isto é, “o dinamismo das transformações, a sua aceleração e o seu retardamento, em plena conformidade com as regras tradicionais da epopeia, mas duma maneira seguramente original”.<sup>62</sup> Lukács valoriza a prosa de Mann por vislumbrar neste um objetivo e uma orientação para o emprego de técnicas narrativas. Já em relação ao projeto épico de James Joyce, escreve o crítico húngaro:

[...] a epopeia reduz-se [...] à revolução dum conjunto puramente estático, através de pormenores em constante movimento, mas cujo dinamismo é destituído de objetivo e de orientação. Conjunto este que tende a dar-nos, e nos dá efetivamente, uma impressão global de estagnação.<sup>63</sup>

Em contraposição a essa perspectiva, Adorno percebe certa semelhança entre a desintegração da realidade num emaranhado irracional ilustrada na forma da odisseia joyciana e a abstração existente nas relações humanas na sociedade burguesa. O emaranhado textual de *Ulisses* desfaz a falsa totalidade formal proposta pelo realismo e ilustra em sua forma abstrata como as relações dos homens se tornaram abstratas.<sup>64</sup>

Em seu ensaio “Posição do narrador no romance contemporâneo”, Adorno considera como o subjetivismo, que tudo transforma, abalou “o preceito épico da objetividade”. Retomando uma clássica proposição sua a respeito do romance realista:

*Se o romance quer permanecer fiel à sua herança realista e dizer como realmente são as coisas, então ele tem que renunciar a um realismo que, na medida em que reproduz a fachada, apenas a auxilia na reprodução do engodo. [...] O momento anti-realista do novo romance, sua dimensão metafísica, amadurece em si mesmo*

<sup>60</sup> LUKÁCS *apud* COUTINHO, Introdução a *Realismo crítico hoje*, p. 17.

<sup>61</sup> LUKÁCS, *Realismo crítico hoje*, p. 34.

<sup>62</sup> LUKÁCS, *Realismo crítico hoje*, p. 35.

<sup>63</sup> LUKÁCS, *Realismo crítico hoje*, p. 35.

<sup>64</sup> ADORNO, *Teoria estética*, p. 44.

pelo seu objeto real, uma sociedade em que os homens estão apartados uns dos outros e de si mesmos. Na transcendência estética reflete-se o desencantamento do mundo.<sup>65</sup>

Do ponto de vista adorniano a criação de novas formas de linguagem, o que demarca o rompimento com a forma realista (ou com a forma tradicional do romance que buscava mesmo na literatura fantástica uma forma de provocar “a sugestão do real”), reflete “o desencantamento do mundo” e, principalmente, representa um modo de resistência ao processo de reificação do homem no mundo contemporâneo. É o que ilustra a paródia joyciana da *Odisseia* de Homero.

Umberto Eco em *Obra aberta* propõe que o papel desempenhado pela arte não é trazer o conhecimento do mundo que tem na ciência o seu “canal autorizado”, mas apresentar mais comentários a seu respeito. A arte produz “formas autônomas que se acrescentam às existentes, exibindo leis próprias e vida pessoal”.<sup>66</sup> Segundo a argumentação do crítico italiano algumas obras de literatura possuem o mérito de se esforçarem para ser tão ambíguas quanto à vida e, eventualmente, podem ser vistas até mesmo como “metáfora epistemológica” de uma época, ou seja, um reflexo de como a ciência ou a cultura de um determinado período enxerga a realidade.

Wolfgang Iser, outro importante nome da estética da recepção, também possui uma diferente perspectiva daquela proposta por Lukács:

O texto literário é como o mundo na medida em que ele expressa um mundo rival. Mas ele difere das ideias existentes no mundo no que ele não pode ser completamente dedutivo de conceitos da realidade que prevalecem. Se ficção fosse classificada apenas por [...] critérios que são válidos na definição de realidade, seria impossível que a realidade fosse comunicada através da ficção.<sup>67</sup>

É preciso ressaltar que essa ambiguidade que remete a características da vida, de que fala Eco não se justifica como, necessariamente, uma narrativa filiada à ficção realista, ou ainda, o “mundo rival” de que fala Iser se refere à ficção, cuja complexidade é decodificada no trabalho da recepção.

Na argumentação adorniana, diferentemente daquela defendida por Lukács, a “rebelião do romance” não é mero chiste fruto de um individualismo excêntrico, ela é, antes de tudo, um levante contra a linguagem discursiva que chama a atenção para a desintegração da experiência que teve lugar na história. Afinal de contas, os soldados das grandes guerras voltavam mudos do campo de batalha não em decorrência do trauma, mas por causa da impossibilidade de intercambiar experiências – “Na época, já se podia notar que os

<sup>65</sup> ADORNO. Posição do narrador no romance contemporâneo, p. 57-8. Grifo do autor.

<sup>66</sup> ECO. *Obra aberta*, p. 54.

<sup>67</sup> ISER. Interaction between text and reader, p. 181.

combatentes tinham voltado silenciosos do campo de batalha. Mais pobres em experiências comunicáveis, e não mais ricos”.<sup>68</sup>

Para Lukács, Thomas Mann e James Joyce comunicam uma diferente visão de mundo. Eles apreendem o real de forma distinta anunciando, assim, por meios estéticos a sua “intenção objetiva” exprimindo afinal sua concepção do que seja o homem. O teórico húngaro argumenta que há uma estreita relação entre a obra literária e seu “enraizamento concreto no seio de relações concretamente históricas, humanas e sociais”<sup>69</sup> e que, por esse motivo, representação, ou manifestação artística, é indissociável do contexto de sua existência.

Já Adorno afirma que “o primado do objeto e o realismo estético opõem-se hoje quase contraditoriamente e, certamente, segundo um critério realista: Beckett é mais realista do que os realistas socialistas, que falsificam a realidade em virtude do seu princípio”.<sup>70</sup> Além disso, uma obra engajada não possui importância, uma vez que a contribuição da arte não é a comunicação com a sociedade, mas antes sua resistência. “Na arte, é social o seu movimento imanente contra a sociedade, não a sua tomada de posição manifesta”.<sup>71</sup>

A arte ao expressar autonomia e uma lógica interna critica a ordem vigente na sociedade. Isso não pode ser alcançado pelo engajamento – em que a obra de arte presta serviços para uma camada social – porque ele “quer falar de algo imediato num mundo totalmente mediatizado e que degrada a palavra a um mero meio, não desenvolvendo a obra segundo sua lógica própria, mas segundo a linha de menor resistência para o consumidor”.<sup>72</sup>

Em suma, para o crítico húngaro, todas as concepções vanguardistas anunciam a supressão da realidade efetiva, expressando a angústia subjetiva – considerada por ele como a principal experiência vivida no mundo pelos escritores da vanguarda e até mesmo alguns representantes do modernismo. É o que acontece em Faulkner e Beckett, por exemplo, ou ainda, citando alguns nomes da literatura do pós-guerra, é o que, em alguns momentos, mostra a literatura do lusitano António Lobo Antunes. Esses autores enfatizam ainda mais a subjetividade na construção narrativa ao colocarem personagens idiotas como o único suporte para a realidade apresentada ao(a) leitor(a). Nessa literatura, poderia-se dizer, a partir de Lukács, que a dissolução do homem e a do mundo estão juntas. Por outro lado, essas expressões estéticas assinalam a assertiva adorniana de que “[...] a permanente ameaça da

<sup>68</sup> BENJAMIN. *Experiência e pobreza*, p. 114-115.

<sup>69</sup> LUKÁCS. *Realismo crítico hoje*, p. 37.

<sup>70</sup> ADORNO, *Teoria estética*, p. 354.

<sup>71</sup> ADORNO. *Teoria estética*, p. 254.

<sup>72</sup> KOTHE. *Benjamin e Adorno: confrontos*, p. 170.

catástrofe não permite mais a observação imparcial, e nem mesmo a imitação estética dessa situação”.<sup>73</sup>

Se por um lado os dois críticos concordam que, sobretudo numa era de catástrofes, a arte não suporta mais uma observação indiferente, a divergência se coloca na forma de uma obra. Enquanto Lukács se preocupa com a comunicação do conteúdo das obras de arte e os efeitos causados pela *recepção*, para Adorno “a melhor arte moderna é uma forma de conhecimento não discursivo e impraticável práxis numa sociedade em que a práxis racional se tornou irracional”.<sup>74</sup> Desse modo, na modernidade radical, marcada pela “imanência da arte”, com “o risco de sua própria supressão” a sociedade só é admitida obscuramente,<sup>75</sup> como exemplifica o teatro de Samuel Beckett. Em relação à recepção das obras, o pensador frankfurtiano comenta que ela “quase sempre edulcora aquilo em que a arte era a negação determinada da sociedade”.<sup>76</sup>

---

<sup>73</sup> ADORNO. Posição do narrador no romance contemporâneo, p. 61.

<sup>74</sup> ZUIDERVAART. *Adorno's aesthetic theory: the redemption of illusion*, p. XXII.

<sup>75</sup> ADORNO. *Teoria estética*, p. 254.

<sup>76</sup> ADORNO. *Teoria estética*, p. 256-7.

## 2.2. Uma rua que passa em vários países

### 2.2.1 Uma rua onde vários se encontram

Entre 1926 e 1931, Benjamin escreveu uma surpreendente quantidade de ensaios sobre temas variados (desde brinquedos, passando por pedagogia, até cultura popular). Também nesse período, ele se entregou a uma produção de escrita criativa. Michael Jennings em “Walter Benjamin and the European avant-garde” (Walter Benjamin e a vanguarda europeia) vislumbra *Rua de mão única* como o grande exemplo de experiência artística, assim como um sumário da mudança no pensamento benjaminiano após 1924, ano das reviravoltas em sua crítica (como mencionado na introdução).

É curioso pensar porque após a virada de 1924, Benjamin passou a se interessar mais pela cultura a ele contemporânea, sobretudo tendo em vista os movimentos de vanguarda. A esse respeito, levando em consideração correspondências com amigos e a relação interpessoal que Benjamin desenvolveu com importantes intelectuais e nomes na cultura europeia e russa, Jennings menciona que mesmo que ele, de fato, tenha pensado em distanciar seu foco da Alemanha e considerar a Europa em sua crítica, a Europa chegou até ele, em Berlim. Em meados de 1923, Benjamin, junto a um círculo de amigos, passou a se encontrar com um grupo de intelectuais Berlimenses, o então conhecido “Grupo G”. Dentre eles estavam o pintor e fotógrafo húngaro Lasslo Moholy-Nagy, que mais tarde viria a se tornar professor na Bauhaus, o influente arquiteto Ludwig Mies van der Rohe, o construtivista russo El Lissitsky, também fotógrafo e arquiteto, e o artista plástico alemão Hans Richter, para citar alguns nomes.<sup>77</sup>

O contexto em que Benjamin estava inserido exerceu uma influência vital em sua criatividade. Ela se manifesta em meio a essa confluência de movimentos de vanguarda: o dadaísmo de Hans Richter, o construtivismo de El Lissitsky, o modernismo de Mies van der Rohe – dentre outros representantes das vanguardas. Com eles, Benjamin conhece a tematização da relação do homem com a indústria, a produtividade da arquitetura, da fotografia e descobre, enfim, o lugar da arte na cultura. Esse processo, conjuntamente com suas reflexões sobre a percepção modificada pela fotografia e pelo cinema, repercutiu alguns

---

<sup>77</sup> JENNINGS. Walter Benjamin and the European avant-garde, p. 21.

anos mais tarde na publicação do célebre ensaio “A obra de arte na época da reprodutibilidade técnica” (1936), em que ele analisa a desmistificação da obra de arte e a destruição da aura.

De todas as expressões vanguardistas, o surrealismo (em especial a influência dos franceses) é a que, a primeira vista, mais se destaca em *Rua de mão única*, e que figura, de forma ainda mais contundente, em seu inacabado projeto das *Passagens*, que representa tanto sua aplicação filosófica (*philosophische Verwertung*) quanto sua superação (*Aufhebung*).<sup>78</sup> O fascínio exercido pelos surrealistas se justifica por terem sido eles os únicos que compreenderam as palavras do *Manifesto comunista*, como conclui Benjamin em seu ensaio de 1929. É a *iluminação profana* o que liberta todas as coisas do juízo do homem e aponta juntamente com a memória proustiana para uma nova forma de considerar a história. Se com a memória involuntária de Proust, Benjamin aprende que o acontecimento lembrado, diferentemente da finitude do vivido, é sem limites; com os surrealistas, ele descobre o valor de associações espontâneas de imagens, bem como o potencial revolucionário do antiquado.

Em suas memórias *Walter Benjamin: die Geschichte einer Freundschaft* (Walter Benjamin: a estória de uma amizade), Gershom Scholem conta que as leituras das revistas em que Aragon e Breton proclamavam suas ideias “coincidiam, em certo sentido, com suas próprias profundas experiências”. Continuando, Scholem afirma que o impactante encontro com o surrealismo constituiu no pensamento benjaminiano “chaves para abrir seu próprio mundo”.<sup>79</sup>

O fragmento “Posto de gasolina” de *Rua de mão única*, (seguindo a ideia do romantismo de Iena, segundo a qual algumas obras já trazem uma crítica em sua própria constituição) uma auto-reflexão sobre a escrita do livro, pronuncia uma linguagem vigorosa que evoca “formas modestas” que manifestam melhor uma “influência em comunidades ativas [...] em folhas volantes, brochuras, artigos de jornal e cartazes. Só essa linguagem de prontidão mostra-se atuante à altura do movimento”.<sup>80</sup> Essa dicção revolucionária de que fala o autor pode ser vista ao longo das páginas daquela obra. Em outras palavras, o texto se revela como uma atuação literária constituída de anúncios, cartazes, recortes – elementos da tecnologia industrial que a certa altura passaram a ora obscurecer, ora estruturar a atenção do homem, sua capacidade de compreender o mundo que o cerca. Para Jennings, Benjamin busca

<sup>78</sup> A respeito dessa superação de que fala Benjamin, retomo o assunto no próximo capítulo.

<sup>79</sup> SCHOLEM. *Walter Benjamin: the story of a friendship*, p. 135.

<sup>80</sup> BENJAMIN. *Rua de mão única*, p. 11.

a raiz para utilização dessas formas de apresentação literária na convicção dadaísta de que apenas algo inútil ou descartado é livre da “contaminação ideológica” daqueles que estão no poder.<sup>81</sup>

O texto “Canteiro de obra” deixa claro essa predileção por coisas descartadas na metodologia benjaminiana – não apenas *Rua de mão única*, como também sua filosofia da história, revela o exercício de colecionar produtos residuais. Trata-se de, como as crianças, recolher os resíduos (*Abfall*), que surgem

na construção, no trabalho de jardinagem ou doméstico, na costura ou na carpintaria. [...] Neles elas [as crianças] [...] põem materiais de espécie muito diferente, através daquilo que com eles aprontam no brinqueado, em uma nova, brusca relação entre si. As crianças, com isso, formam para si, elas mesmas, seu mundo de coisas (*Dingwelt*), um pequeno no grande.<sup>82</sup>

Concomitantemente a esse trabalho de associar bruscamente coisas pequenas, há também uma nova forma de ver as coisas, influenciada pela fotografia e pelo cinema anunciada na Alemanha em meados da década de 1920. Com sua ideia de “Nova visão” Moholy-Nagy acreditava que a fotografia possibilitava capturar uma nova forma de ver o mundo, uma forma que o olho humano não era capaz. *Rua de mão única*, de certo modo, transpõe o construtivismo da fotografia desse artista húngaro para forma literária e chama atenção para a alteração sensorial provocada pelas novidades da tecnologia e pela complexa relação.<sup>83</sup>

A fisionomia de *Rua de mão única* expressa também um idiossincrático materialismo empregado nos fragmentos e comentários. Dentre os diversos textos que o constituem, essa característica fica mais nítida em apontamentos sobre a condição econômica, política e social da República de Weimar, como é o caso especificamente do conjunto de fragmentos intitulado “Panorama imperial. Viagem através da inflação alemã”. As considerações a respeito de produtos e da relação do homem com eles são feitas de uma forma surrealista, construindo, assim, uma idiossincrática configuração do materialismo histórico, o qual a certa altura, tomou proporções decisivas na obra benjaminiana.

Em se tratando de *Rua de mão única*, vale ressaltar, principalmente, a fecundidade de construir reflexões a partir das livres associações possibilitadas pelo surrealismo. O uso excessivo dessa ferramenta em sua crítica chegou a repercutir em certa resistência por parte de alguns amigos de Benjamin, como Scholem e Adorno. Rainer Nägele em seu artigo “O

<sup>81</sup> JENNINGS. Walter Benjamin and the European avant-garde, p. 30.

<sup>82</sup> BENJAMIN. *Rua de mão única*, p. 19; *Einbahnstraße*, p. 93. “beim Bauen, bei Garten oder Hausarbeit, beim Schneidern oder Tischlern entsteht. [...] In ihnen bilden sie die Werke der Erwachsenen weniger nach, als daß sie Stoffe sehr verschiedener Art durch das, was sie im Spiel daraus verfertigen, in eine neue, sprunghafte Beziehung zueinander setzen. Kinder bilden sich damit ihre Dingwelt, eine kleine in der großen, selbst”, *loc. cit.*. Tradução ligeiramente modificada.

<sup>83</sup> JENNINGS. Walter Benjamin and the European avant-garde, p. 30.



materialismo dialético entre Brecht e a Escola de Frankfurt” (*Dialectical materialism between Brecht and the Frankfurt School*) levando em conta textos e cartas escritas a partir de 1926 analisa o percurso de Benjamin em direção ao materialismo histórico e seu distanciamento da escola de Frankfurt, enfatizando nesse processo a forma como Benjamin passa a considerar a relação entre teoria e práxis e o papel fundamental da amizade e da influência de Brecht em sua obra. Ademais, a excentricidade das constelações benjaminianas, construídas muitas vezes por aproximações de extremos, difere do círculo frankfurtiano.<sup>84</sup>

Após seu envolvimento gradativo com o marxismo, cujas influências iniciais foram a leitura reveladora de *História e consciência de classe*, de Lukács (livro que ele descobriu a partir de uma resenha escrita por Ernst Bloch)<sup>85</sup> e seu encontro com Asja Lacis (por quem ele se apaixonou), em maio de 1926 Benjamin escreve para Scholem sobre a necessidade de abandonar “a pura esfera teórica” em sua reflexão.<sup>86</sup> Com o passar do tempo, a distância em relação à esfera teórica, problematizada na carta mencionada, se intensifica, quando em 1927, ele escreve a Martin Buber, se referindo à escrita de seu artigo “Moscou”: “Uma coisa posso por certo dizer ao senhor – o negativo: toda teoria permanecerá distante de minha apresentação (*Darstellung*)”.<sup>87</sup> A apresentação na teorização de Walter Benjamin recebe, como já foi dito, uma grande importância.

Para Jennings, o G-ismo e o “idiossincrático materialismo histórico” são fatores determinantes na construção de *Rua de mão única*, um texto que opera uma fusão de vanguardas. Citando o autor: “... uma síntese de Dada, construtivismo e surrealismo que abrirá o caminho para novas direções na produção cultural alemã e, idealmente, em relação à cognição e uma consequente ação política”.<sup>88</sup> Primeiramente, seu aspecto político fica evidente porque *Rua de mão única* revela em sua forma uma obra de arte vanguardista inovadora que assume elementos revolucionários da linguagem opostos ao sistema vigente. Em seguida, seu conteúdo programático, que a partir de um materialismo histórico *sui*

---

<sup>84</sup> NÄGELE. *Dialectical materialism between Brecht and the Frankfurt School*, p. 164. Os extremos a que o crítico se refere na formação das constelações, devem ser entendidos de duas maneiras. Em primeiro lugar em relação a pensamentos consequentes de aproximações distantes (como a célebre junção entre materialismo e teologia). Em segundo lugar, em se tratando das amizades que Benjamin tinha com pessoas que guardavam grandes diferenças, como a relação que ele desenvolveu com Brecht (que era malvista por seus outros amigos, Scholem, Adorno e Gretel Karplus – que em pouco tempo viria a ser esposa de Adorno).

<sup>85</sup> BENJAMIN. *Gesammelte Briefe*, vol. II, p. 469.

<sup>86</sup> BENJAMIN. *Gesammelte Briefe*, vol. III, p. 158. Nessa mesma carta (29-05-1926), ele escreve: “Trabalho no [...] livro de anotações, que não gosto de chamá-lo de livro de aforismos” (“Ich arbeite [...] nur noch an dem Notizbuch, das ich nicht gern Aphorismenbuch nenne”). É curioso pensar que talvez a partir do materialismo dialético descoberto no marxismo (a partir de 1924, quando ele lê Lukács), bem como pela complexidade que *Rua de mão única* adquiriu, Benjamin passou a considerá-lo como “o livro de anotações”.

<sup>87</sup> BENJAMIN. *Gesammelte Briefe*, vol. III, p. 232.

<sup>88</sup> JENNINGS. *Walter Benjamin and the European avant-garde*, p. 23.

*generis*, chama atenção para as coisas, os lugares e as pessoas que integravam o período de uma Alemanha entre guerras – uma época de fragilidade econômica, miséria e desolação, apesar da ilusão de uma estabilidade – e, além disso, para o interior do mundo das mercadorias (a que Benjamin se dedica mais tarde em seu *Passagen-Werk*).

### 2.2.2 A composição de *Rua de mão única*

*Rua de mão única* é uma daquelas obras em que no processo de leitura deve haver uma participação mais ativa da recepção para a produção de sentido. Como destaca Wolfgang Iser em seu *O ato de leitura*, na prosa moderna o padrão de interação entre texto e leitor(a) foi alterado e a indeterminação própria da literatura foi ainda mais radicalizada. Com a multiplicação de espaços vazios, das lacunas e das digressões, para mencionar apenas algumas características, a leitura demanda um trabalho ainda maior, provocando no(a) leitor(a) certa desorientação – palavra chave na constituição dessa obra. Trata-se de uma composição de tensões, próprias de uma “obra aberta”, conforme a concepção de Umberto Eco. Um livro que, embora circunscrito a uma época, está aberto a várias leituras e compreensões. Uma obra de arte “em movimento” que possibilita contínuos exercícios de suas relações internas, convidando o(a) leitor(a) “a fazer a obra com o autor”.<sup>89</sup>

*Rua de mão única* é constituída de sessenta fragmentos que contemplam os mais variados temas e formas – desde descrições de lugares, sonhos e situações, até apreciações de brinquedos, análises de comportamentos e paisagens da cidade. Não se trata de um livro de aforismos, mas antes uma coleção de imagens-pensamentos (*Denkbilder*), um livro que contém protocolos e reflexões sobre sonhos.<sup>90</sup> Embora Benjamin eventualmente faça referências à *Interpretação dos sonhos* de Freud, os sonhos não possuem sentidos simbólicos como muitas vezes acontece na psicanálise, esclarece Adorno em sua resenha do livro

---

<sup>89</sup> ECO. *Obra aberta*, p. 63-4. Umberto Eco faz questão de ressaltar que a “abertura” da obra, embora possibilite uma multiplicidade de intervenções, isso não significa intervir de uma forma indiscriminada. Trata-se de uma participação num mundo estabelecido pelo autor. Eco ilustra a ideia de intervenção com as várias possibilidades de efetuar performances da música de Berio, Stockhalsen e Pousseur. Todos eles são compositores que constroem um controverso trabalho experimental em que o artista possui, de fato, uma liberdade para interpretar. No entanto, as possibilidades de interpretação estão organizadas dentro de “exigências orgânicas de desenvolvimento” expressas pelos compositores. Em outras palavras, a abertura é estabelecida pelo artista; o que torna possível, em certa medida, questionar a ideia de “obra aberta”. Contrapondo esse argumento, o teórico dirá que ela é “aberta” dentro de um universo estabelecido pelo autor.

<sup>90</sup> ADORNO. Benjamins *Einbahnstraße*, p. 680-1.

“Benjamins *Einbahnstraße*” (*Rua de mão única* de Benjamin). Eles expressam antes um “mundo de detritos do surrealismo”.

No texto “Revedo o surrealismo”, o pensador frankfurtiano ilumina o sonho nas construções surrealistas:

No mundo de detritos do surrealismo, não vem à tona o em si do inconsciente. Se ele tomasse como medida sua relação com o inconsciente, os símbolos apareceriam como algo racional demais. Esse tipo de decifração encaixaria a vigorosa multiplicidade do surrealismo em alguns poucos parâmetros, reduzindo-a a um par de categorias sofríveis, como o complexo de Édipo, sem alcançar a violência que emana, se não das obras de arte surrealistas, pelo menos de suas ideias.<sup>91</sup>

Os aspectos surrealistas de *Rua de mão única* naturalmente despertam o interesse de associar essa obra à psicanálise, tendo em vista que, como já foi comentado, este campo do conhecimento foi tomado como um dos principais alicerces, junto ao materialismo histórico do marxismo, nas teorias de Breton. A possibilidade de efetivar essa investigação se intensifica considerando a grande semelhança entre inconsciente e características desse livro evocadas, sobretudo, pelos sonhos como a supressão da realidade, pela dissolução da personalidade e, algumas vezes, pela indistinção entre concreto e abstrato. A despeito da aproximação ser, de fato, produtiva, é preciso considerar que a tarefa de mapear a leitura que Benjamin faz da obra freudiana seria certamente uma tarefa hercúlea, já que ele algumas poucas vezes faz referências explícitas. Desse modo, não me dedico a essa investigação nesse estudo. Uma boa referência a respeito é o texto “Benjamin and psychoanalysis” (Benjamin e a psicanálise) em que Sarah Ley Roff examina a presença da psicanálise na obra benjaminiana, revisando importantes trabalhos que já consideram a questão, como por exemplo, *Leib- und Bildraum. Lektüren nach Benjamin*. (Corpo e espaço-imagem: Leituras sobre Walter Benjamin) de Sigrid Weigel.<sup>92</sup>

*Rua de mão única* se constitui de várias cenas que compõem o percurso de quem por ela caminha. Folhear suas páginas pode muitas vezes causar a impressão de caminhar por uma rua, onde o cenário do percurso é composto por lugares, pessoas e objetos; todos constituindo o antiquado e, de uma forma muito particular, revelando um idiossincrático materialismo histórico. Curiosamente, o apelo à imagem não se detém à leitura dos

<sup>91</sup> ADORNO. *Revedo o surrealismo*, p. 137. Mais a frente, Adorno menciona que a afinidade existente entre surrealismo e psicanálise não se encontra no simbolismo do inconsciente, mas “na tentativa de trazer à tona, por meio de explosões, as experiências infantis”. *Opus cit.*, p. 138.

<sup>92</sup> Weigel chama atenção para um aspecto que até a publicação de seu livro (1996) não havia sido devidamente valorizado na obra benjaminiana, mas que hoje tornou-se fundamental para compreender Benjamin, sua peculiar prática de pensar por imagens. A autora ressalta em particular similaridades e fecundas aproximações entre Benjamin e nomes da teoria contemporânea, especialmente, Julia Kristeva e Michel Foucault, anunciando uma produtiva leitura em relação ao entrelaçamento entre teoria de gênero, cultura e filosofia. No terceiro capítulo retomo brevemente Sigrid Weigel.

fragmentos. Até mesmo a composição gráfica do livro, explícita na primeira edição, torna possível associá-lo à arquitetura. Originalmente, entre os fragmentos textuais, os traços das páginas nas margens reproduz a imagem de uma rua (FIG. 4). Por esse motivo, dentre outros, o crítico Bernd Witte considera essa obra como um dos mais significantes trabalhos em língua alemã publicadas no período das vanguardas.<sup>93</sup>

Placas, posto de gasolina, lojas, anúncios encontrados compõem uma estrutura fragmentada que o(a) leitor(a) se depara ao buscar construir sentidos na leitura desse livro. Não é difícil perceber que Benjamin constrói paralelamente ao exercício criativo artístico, nítido pelos recursos técnicos empregados em sua escrita, uma investigação a partir do materialismo histórico construindo uma arte que afirmasse criativamente a importância de objetos antiquados. Sua construção anuncia um “pensamento microscópico”, cujo método é vislumbrado por seu amigo Ernst Bloch como uma possibilidade de expressar detalhes que *a priori* são inúteis para “o uso prático”, e no pensamento benjaminiano passam a merecer “uma consideração inteiramente única”,<sup>94</sup> o que, de certo modo, lembra uma característica da alegoria mencionada em seu estudo sobre o *Trauerspiel*. O particular, ou seja, o detalhe microscópico dos objetos exhibe o universal. Além disso, já no prefácio crítico-epistemológico do livro sobre o drama barroco, Benjamin anunciava a importância da relação entre o detalhe do pormenor e a dimensão do todo no estudo, ao escrever que “a relação entre o trabalho microscópico e a grandeza do todo plástico e intelectual demonstra que o teor de verdade só pode ser captado pela mais exata das imersões nos pormenores do conteúdo material”.<sup>95</sup>

Dentre as várias manifestações das vanguardas em *Rua de mão única*, aquela que aparece com mais força é o surrealismo, encontrado inicialmente nos títulos que compõem essa obra. De certa forma, eles demonstram uma agregação quase tão gratuita quanto àquela idealizada por Breton em “Segredos da arte mágica surrealista”, no primeiro manifesto. Também ao longo de suas páginas, ainda coincidente ao pensamento bretoniano, não é difícil perceber uma tentativa ou uma proposta de dissolução das fronteiras de aparência, sonho e realidade. Seu procedimento artístico traduz-se numa justaposição de imagens, ou seja, a montagem.

Benjamin enxerga uma ambiguidade no surrealismo muito cara ao seu próprio fazer crítico. Ele o percebe como movimento artístico e político e vê nele o registro e a

<sup>93</sup> WITTE *apud* BUCK-MORSS. *The dialectics of seeing*, p. 18.

<sup>94</sup> BLOCH *apud* WOLIN. *Walter Benjamin. An aesthetic of redemption*, p. 121. Continuando o comentário feito por Ernst Bloch, Richard Wolin diz que o particular é comprimido no pensamento até que “o universal irrompe de dentro”, *loc. cit.*

<sup>95</sup> BENJAMIN. *Origem do drama barroco alemão*, p. 51; *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, p. 208.

superação da “crise das artes”. Em seu ensaio de 1929, “O surrealismo – O último instantâneo da inteligência européia”, ele afirma que nesse movimento a “vida literária” é levada até seus limites. O projeto do surrealismo, retomando suas palavras, é, afinal, “mobilizar para a revolução as energias da embriaguez. Podemos dizer que é essa a sua tarefa mais autêntica”.<sup>96</sup>

Apesar desse apelo em relação à revolução, a oscilação do surrealismo entre sua lealdade à revolução e aquela em relação a si mesmo (*la révolution surréaliste*), o impediu de definir com precisão sua relação com a política, chama atenção Peter Osborne. Continuando, o comentarista menciona o texto sobre o surrealismo: “O ensaio de Benjamin é uma interpretação histórico-filosófica do surrealismo como sementeira de uma forma nova e revolucionária de consciência histórica”.<sup>97</sup>

Embora anuncie essa “revolucionária consciência histórica”, Benjamin não se dedica a um esclarecimento programático a esse respeito, o que, de fato, se mostra desnecessário já que o impacto daquele movimento em seu pensamento elucida espontaneamente sua importância em suas construções críticas. Osborne ousa dizer que o surrealismo é o que torna possível a mudança da “teoria idealista da obra de arte” (cujas grandes influências, como se sabe, são os românticos de Iena) para uma crítica materialista encerrada na objetividade dos produtos culturais antiquados.

Problematizando esse último comentário, vale ressaltar que tal mudança, ao que parece, não reflete um completo abandono da noção romântica de teoria da obra de arte. Ainda que aparentemente haja uma mudança da “teoria idealista da obra de arte”, como fala Peter Osborne, a presença do surrealismo não desfaz completamente todos os elementos da teoria romântica da obra de arte no pensamento de Benjamin. De fato, “a relativa autonomia da obra de arte em relação à arte” expressa no romantismo, em que a arte poderia, então, ser compreendida “em e para si”<sup>98</sup> – conforme uma carta sua ao seu amigo Gershom Scholem, em que descreve o trabalho a ser desenvolvido em seu doutoramento – é, aparentemente, abandonada. No entanto, a ideia de crítica como médium-de-reflexão (a concepção sistemática da *Athenäum* citada por Benjamin em sua tese de doutorado) permanece mesmo nos escritos tardios.

Essa noção de crítica, adquirida a partir da concepção de arte dos românticos de Iena, perpassa praticamente toda a reflexão benjaminiana, como bem assinala Márcio Seligmann-Silva na introdução e nos comentários da edição brasileira de *O conceito de crítica*

<sup>96</sup> BENJAMIN. O surrealismo – O último instantâneo da inteligência europeia, p. 32.

<sup>97</sup> OSBORNE. Vitórias de pequena escala, derrotas de grande escala: a política do tempo de Walter Benjamin, p. 75-6.

<sup>98</sup> BENJAMIN. *Gesammelte Briefe*, vol. I, p. 441.

*de arte no romantismo alemão*. Através das afinidades de Benjamin com o chamado idealismo mágico de Novalis, bem como com a obra de Friedrich Schlegel foi possível alcançar uma compreensão mais consistente de conceitos fundamentais na obra benjaminiana, como “semelhança”, “verdade”, “origem” (*Ursprung*), “leitura” e a noção do *Jetztzeit*, traduzido mais frequentemente como “tempo-do-agora” e sua filosofia da linguagem.<sup>99</sup>

A descoberta do surrealismo certamente possibilitou novos horizontes para sua reflexão. “Os êxtases das utopias revolucionárias e a imersão surrealista no inconsciente foram para Benjamin”, escreve seu amigo Scholem, “chaves para a abertura de seu próprio mundo”.<sup>100</sup> *Rua de mão única* e os primeiros esboços das *Passagens* são as primeiras mostras do emprego do surrealismo em seu pensamento. O materialismo histórico da arte surrealista concedeu a experiência poética a objetos da vida cotidiana. A isso, devem ser somados o exercício de colocar lado a lado elementos do sonho e da realidade concreta, a artimanha de capturar lugares como fotografias (que Benjamin aprende especialmente com Breton, citado por ele em seu ensaio de 1929)<sup>101</sup> e, finalmente, o olhar político para os pormenores que constituem o mundo.

A relação entre história e sonho, enfatizada a partir do surrealismo, recebe destaque no pensamento benjaminiano desde sua primeira publicação sobre a literatura surrealista, o texto “*Kitsch* onírico” (*Traumkitsch*), no qual, Benjamin enfatiza que a “história dos sonhos” precisa ser escrita. No sonho, objetos antiquados e sem importância, excluídos do sistema de consumo, se despedem da realidade do sistema capitalista e se tornam *kitsch*, ou seja, surreais. O resgate desses objetos só pode ser feito quando a “subjetividade consciente” é abandonada. Por isso o sonho possui uma importância fundamental. Benjamin chega a afirmar que o poeta Saint-Pol-Roux pelas manhãs quando ia dormir, colocava na porta uma placa dizendo “O poeta trabalha”. “Tudo isso, para penetrar no coração das coisas antiquadas. Para decifrar os contornos do banal como um quebra-cabeça”.<sup>102</sup>

O interesse em ter um sentido específico é igualmente deixado de lado em favor de um “jogo de substituição, encontro e repetição, cujo objetivo não é a recuperação de um sentido original, mas antes a destruição de todo ‘real’ em cujos termos o mundo toma sua

<sup>99</sup> SELIGMANN-SILVA. A redescoberta do idealismo mágico, p. 7-8.

<sup>100</sup> SCHOLEM. *Walter Benjamin: The story of a friendship*, p. 135.

<sup>101</sup> BENJAMIN. O surrealismo – O último instantâneo da inteligência europeia, p. 27. Ali Benjamin escreve que Breton capta lugares como fotografias, o que torna possível tomar ruas, portões, lugares da cidade como ilustrações de um romance de selos (*Illustrationen eines Kolportageromans*), e extrair (*abzapfen*) a evidência banal da arquitetura antiga. BENJAMIN. *Der Sürrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz*, p. 301.

<sup>102</sup> BENJAMIN. *Traumkitsch*, p. 621. “Dies alles, um ins Herz der abgeschafften Dinge vorzustößen. Um die Konturen des Banalen als Vexierbild zu entziffern [...]”, *loc. cit.*.

aparência semelhante a um quebra-cabeça”.<sup>103</sup> A mobilização do sonho do surrealismo oferece a possibilidade de deslocar objetos de seus contextos conferindo-lhes um valor diferente daquele habitualmente expresso e, muitas vezes, impensado. Na literatura surrealista, as “energias da embriaguez” constroem uma dialética entre sujeito e objeto e, assim, dissolvem a subjetividade fixa. Como mencionado no ensaio sobre o surrealismo, essas energias são mobilizadas em favor da revolução. O antiquado ao ser carregado de significado, de certa forma, representa uma resistência ao racionalismo burguês.

Opondo-se a essa ideia de uma pulverização da subjetividade burguesa, Adorno acentua: “Há decomposição e rearranjo, mas não dissolução”.<sup>104</sup> Para ele, as deformações existentes nessa estética almejam de um lado ignorar o eu-reificado estabelecido por condições sociais concretas, e de outro permitir que elementos do sonho se tornem parte de uma práxis crítica da realidade. Na perspectiva adorniana, a mera substituição da subjetividade consciente por aquela que se entrega ao sonho oferece ao sujeito uma falsa assimilação em relação aos objetos. Nesse sentido, a imediaticidade da experiência surrealista, para ele, anuncia apenas a vida imersa no mundo de mercadorias.<sup>105</sup>

O próprio Benjamin, a certa altura, considera criticamente o mergulho no sonho. Retomando o criativo compêndio de fenômenos da vida moderna, *Rua de mão única*, embora a presença das técnicas surrealistas seja constantemente ali encontrada, no trabalho das *Passagens*, precisamente nos arquivos correspondentes aos escritos entre 1934 e 1936, Benjamin faz questão de se posicionar distante da visão mitologizante de Louis Aragon em relação ao “domínio do sonho” enfatizando o “espaço da história” e estabelecendo, assim, uma configuração política das “imagens históricas”.

Delimitação deste trabalho em relação a Aragon: enquanto Aragon persiste no domínio do sonho, deve ser encontrada aqui a constelação do despertar. Enquanto em Aragon permanece um elemento impressionista – a ‘mitologia’ – e a que esse impressionismo se devem os muitos filosofemas vagos do livro – trata-se aqui da dissolução da “mitologia” no espaço da história. Isso, de fato, só pode acontecer através do despertar de um saber ainda não consciente do ocorrido.<sup>106</sup>

Retomando os elementos do *modus operandi* surrealista, a arte de capturar lugares como fotografia, tal qual o fazem Breton e Aragon, fica evidente na maneira como Benjamin enumera alguns subtítulos de fragmentos, como é o caso do texto “Lembranças de viagem”, em que a arquitetura é especialmente enfatizada. Imagens como fachadas, catedrais, um

<sup>103</sup> PENSKY. *Melancholy dialectics*. Walter Benjamin and the play of mourning, p. 188.

<sup>104</sup> ADORNO. Revendo o surrealismo, p. 136.

<sup>105</sup> PENSKY. *Melancholy dialectics*. Walter Benjamin and the play of mourning, p. 207.

<sup>106</sup> BENJAMIN. *Passagens*, p. 500, [N 1, 9].

castelo e um museu compõem uma série que figura como cartões postais (associação proposta já no título).

Outra característica do surrealismo presente em *Rua de mão única* é associação brusca, que pode ser encontrada no conjunto de fragmentos “Artigos de papelaria”, constituído por objetos, cada qual descrito e relacionado a várias outras coisas. Trata-se de descrições burlescas, aparentemente, sem valor, mas que, de modo muito singular, revelam-se como oposições ao sistema estabelecido, um sistema que aprecia algumas coisas por seu valor de mercadoria em detrimento de outras. Na medida em que esses objetos são retirados de sua imersão na realidade, ou seja, separados de uma utilidade habitual a eles imposta (uma classificação que os aprisiona e reduz suas potencialidades), eles ganham uma nova dimensão e, combatendo a “subjetividade consciente” se tornam, assim, surreais.

Novamente é preciso considerar a relação sujeito-objeto na criação artística. De forma semelhante ao que acontece no *Trauerspiel*, na encruzilhada entre o sujeito e o objeto, o primeiro é transformado pelo segundo. No entanto, a subjetividade existente no surrealismo é despojada da meditação própria do enlutado, para quem os objetos da vida ativa perderam sua utilidade (como fica claro na pintura de Albrecht Dürer – FIG. 1). O subjetivo é quicá despojado de uma grande interferência do *eu* que confere sentido às coisas. No contexto do surrealismo, a tristeza é, até mesmo, transformada em humor. “Pensar na atividade humana me faz rir”,<sup>107</sup> Benjamin cita Aragon. A atitude contemplativa, característica do luto barroco, se torna atitude revolucionária. Max Pensky enxerga nesse momento um “movimento crítico de uma redenção alegórica” que se afasta da melancolia, configurando no emprego do surrealismo na crítica benjaminiana uma metodologia alternativa.<sup>108</sup> Retomando a longa passagem a que Pensky recorre para considerar a negação da meditação (*Grübelelei*), característica do melancólico.

[...] a vida só parecia digna de ser vivida quando se dissolvia a fronteira entre o sono e a vigília, permitindo a passagem em massa de figuras ondulantes, e a linguagem só parecia autêntica quando o som e a imagem, a imagem e o som, se interpenetravam, com exatidão automática, de forma tão feliz que não sobrava a mínima fresta para inserir a pequena moeda a que chamamos ‘sentido’. [...] *A linguagem tem precedência. Não apenas precedência com relação ao sentido. Também com relação ao eu.* Na estrutura do mundo o sonho mina a individualidade, como um dente oco. Mas o processo pelo qual a embriaguez abala o eu é ao mesmo tempo a experiência viva e fecunda que permitiu a esses homens fugir ao fascínio da embriaguez. Não é este o lugar para descrever a experiência surrealista em toda a sua especificidade. Mas quem percebeu que as obras desse círculo não lidam com a literatura, e sim com outra coisa – manifestação, palavra, documento, *bluff*,

<sup>107</sup> BENJAMIN. O surrealismo – O último instantâneo da inteligência europeia, p. 28.

<sup>108</sup> PENSKY. *Melancholy dialectics*. Walter Benjamin and the play of mourning, p. 186-9.



falsificação, se se quiser, tudo menos literatura – sabe também que *são experiências que estão aqui em jogo*, não teorias, e muito menos fantasmas.<sup>109</sup>

O fato de a linguagem preceder o sentido e a subjetividade, que por sinal confere significado ao objeto, expressa a atitude revolucionária do surrealismo. Na perspectiva benjaminiana, esse movimento vanguardista possibilita a aproximação da atividade crítica à prática revolucionária, recuperando, assim, a experiência (*Erfahrung*). A experiência surrealista, Benjamin faz questão de ressaltar, não se limita ao sonho e aos efeitos de drogas, as quais podem até servir de propedêutica (*Vorschule* é o termo original, que literalmente se refere à escola que crianças de 5 ou 6 anos frequentam antes de começar o primário) e vai além do êxtase religioso. Ela é alcançada pela *iluminação profana*, segundo o autor, de “inspiração materialista e antropológica”, súbita e espontânea, ou seja, livre de intenção subjetiva. “A teatricalidade das manifestações surrealistas, seu *bluff* e sua ‘falsificação’ são as condições para uma experiência real e verdadeira num mundo em que a realidade está dominada por fantasmagorias”,<sup>110</sup> conforme propõe Rainer Nägele.

A experiência surrealista – que como resposta à hostil recepção burguesa da “liberdade espiritual” contida em suas obras e em decorrência de acontecimentos políticos como a guerra do Marrocos se inclinou para o comunismo – opõe-se ao sujeito (já que a embriaguez o abala) e ao sistema racionalista vigente (por romper com o aprisionamento das coisas) reconhecendo a importância revolucionária do antiquado e também a superação do privado, conforme as anotações sobre a leitura de *Nadja* de André Breton, transcritas pelos editores Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser.<sup>111</sup> Desse modo, ela possui uma dimensão coletiva e, portanto, política.

---

<sup>109</sup> BENJAMIN. O surrealismo – O último instantâneo da inteligência europeia, p. 22-3. Grifo meu.

<sup>110</sup> NÄGELE. Dialectical materialism between Brecht and the Frankfurt School, p. 169. No terceiro capítulo aprofundo a argumentação acerca da noção de fantasmagoria.

<sup>111</sup> BENJAMIN. Anmerkungen der Herausgeber, *Gesammelte Schriften*, vol. II, p. 1024.

## 2.3. Um álbum de idiossincrasias

### 2.3.1 O livro de anotações

Comentários sobre a sociedade burguesa, descrições de situações cotidianas, objetos sem importância, divagações, anedotas permitem chamar *Rua de mão única* de um livro de anotações – como Benjamin faz referência numa carta endereçada a Gershom Scholem escrita no dia 29 de maio de 1926. Dentre os vários tópicos abordados, são feitos apontamentos a respeito de como o contato do homem com as coisas passa a ser radicalmente mediado pelo dinheiro, a forma como as relações humanas são influenciadas por mercadorias e, além disso, indicações sobre a situação econômica e social da Alemanha durante a República de Weimar, como ficou conhecida a república parlamentar que surgiu em 1918, logo após a derrota na Primeira Guerra, e viu seu fim em 1933, com a nomeação de Adolf Hitler para o cargo de chanceler em janeiro de 1933.

Uma das primeiras tarefas desempenhadas pelo governo da República weimariana foi a assinatura do Tratado de Versalhes, como reconhecimento oficial do fim da Primeira Guerra, em 1919, apontando a Alemanha como responsável pelo confronto mundial e exigindo reparações como a perda de uma parte do território (estimado em aproximadamente 1/8 da então Alemanha), indenizações para sanar prejuízos causados durante o confronto, bem como restrição ao tamanho do exército. Além da humilhação a que o país se sujeitou ao cumprir todas essas exigências, a recém nascida República de Weimar confrontou uma atmosfera de turbulências políticas, sociais e econômicas. Tratava-se, portanto, de um período que colhia os resultados negativos da Primeira Guerra e que resultaria com o decorrer de poucos anos na afirmação da ditadura nacional-socialista e, enfim, na eclosão da Segunda Guerra.

Viajando pela Alemanha em 1923, durante o período de crise econômica e social Benjamin confessa numa carta estar à beira da desesperança, “olhando para dentro do abismo”.<sup>112</sup> Esse olhar sobre a miséria, a hiperinflação (que naquele ano chegou à marca de 100% ao dia), a fragilidade econômica, a falsa impressão de uma economia estável fica nítido, sobretudo, na série de fragmentos intitulada “Panorama imperial (*Kaiserpanorama*). Viagem

---

<sup>112</sup> BENJAMIN. *Gesammelte Briefe*, vol. II, p. 317.

através da inflação alemã”. Ali Benjamin avalia “o modo de vida do burguês alemão” com ironia e, eventualmente, sarcasmo.

O primeiro fragmento reflete sobre a “catástrofe iminente”, isto é, as condições precárias a que os homens estavam submetidos e, num tom irônico aponta que mesmo antes de 1914 já existia pobreza: “já antes da guerra havia camadas para as quais as relações estabilizadas eram a miséria estabilizada”.<sup>113</sup> Nesse cenário de desolação e desespero, de modo pungente continua Benjamin, “nada resta, senão, na permanente expectativa do último assalto, não dirigir o olhar para nada a não ser o extraordinário, que é o único que ainda pode salvar”.<sup>114</sup>

A decadência do intelecto, o dinheiro no centro de todos os interesses, a vergonha daqueles que esmolam, tudo isso constrói um panorama de desventuras. As crônicas e os comentários a respeito do contexto histórico alemão dessa seção tornam patente a alienação de homens que, tomados por uma nostalgia aristocrática, são iludidos por uma cega vontade de salvar o “prestígio da existência pessoal”, mesmo numa paisagem em decomposição.

Susan Buck-Morss percebe uma semelhança entre os princípios da montagem feita por Benjamin nesse fragmento e da fotomontagem de John Heartfield que aparece em 1934 – alguns anos depois da publicação de *Rua de mão única* – e manifesta a ideia expressa no título “História natural alemã” (*Deutsche Naturgeschichte*), segundo a qual a República de Weimar se desenvolve no nazismo. A gravura de Heartfield anuncia a evolução político-histórica da ascensão nazista a partir de uma larva (Friedrich Ebert, o primeiro presidente da República de Weimar), que se desenrola (Paul von Hindenburg, o último presidente) para, “naturalmente”, se metamorfosear numa borboleta (Adolf Hitler, nomeado chanceler por Hindenburg) (FIG. 5). De forma semelhante à “fusão ideológica” história-natureza, realizada por Heartfield, para Susan Buck-Morss, Benjamin constrói uma montagem verbal identificando criticamente a “lacuna” (*gap*) entre esses dois termos para estabelecer uma “essência objetiva” entre a inflação econômica e o declínio social da burguesia weimariana.<sup>115</sup>

Um estranho paradoxo: as pessoas só têm em mente o mais estreito interesse privado quando agem, mas ao mesmo são determinadas mais que nunca em seu comportamento pelos instintos de massa. E mais que nunca os instintos de massa se tornaram desativados e alheios à vida. Onde o obscuro impulso do animal – como o narram inúmeras anedotas – encontra a saída do perigo que se aproxima e que ainda parece invisível, ali essa sociedade, da qual cada um tem em mira unicamente seu próprio inferior bem-estar, sucumbe, como massa cega, com inconsciência animal [...] Repetidamente se mostrou que seu apego à vida habitual, agora já perdida há muito tempo, é tão rígido que frustra a aplicação propriamente humana do intelecto,

<sup>113</sup> BENJAMIN. *Rua de mão única*, p. 20.

<sup>114</sup> BENJAMIN. *Rua de mão única*, p. 21.

<sup>115</sup> BUCK-MORSS. *The dialectics of seeing*, p. 62.

a previdência mesmo no perigo drástico. De modo que nela a imagem da estupidez se completa: insegurança, perversão mesmo, dos instintos vitalmente importantes, e impotência, declínio mesmo, do intelecto. Essa é a disposição da totalidade dos burgueses alemães. [...] Os homens que estão encurralados no recinto deste país perderam o olhar para o contorno da pessoa humana.<sup>116</sup>

A distância entre as pessoas aumenta e ao mesmo tempo a ilusão de uma estabilidade econômica compromete a percepção de que as coisas não vão nada bem. Até mesmo um germen para uma reflexão sobre o fetiche da mercadoria pode ser visto nesses fragmentos, como fica claro no seguinte trecho:

Cada uma delas [das coisas que se fabricam] carimba seu possuidor, que só tem a escolha de aparecer como pobre coitado ou especulador. Pois, enquanto mesmo o verdadeiro luxo é de tal ordem que espírito e sociabilidade são capazes de penetrá-los e levar a seu esquecimento, aquilo que aqui se ostenta de mercadorias de luxo põe em evidência uma massividade tão desavergonhada que nelas toda radiação espiritual se refrata.<sup>117</sup>

Aqui aparece a noção de reificação (*Verdinglichung*) proposta por Lukács em *História e consciência de classe*, que, como mencionado anteriormente, exerceu um grande impacto nas reflexões benjaminianas que sucederam 1924. O fato de que “coisas carimbam seu possuidor” demonstra a ideia que uma coisa atribui uma qualidade ao sujeito. Aquele que possui um determinado objeto é, nesse caso, quem recebe uma alcunha. Seguindo esse princípio, os objetos não são mais considerados por sua utilidade, eles recebem uma excessiva valorização e passam a ter “vida própria”, determinando, assim, a vida dos homens. É essa a teoria de reificação proposta por Lukács a partir da crítica do capitalismo elaborada por Marx e da teoria da racionalização de Max Weber.

Para esclarecer o aprofundamento no conceito de reificação de Marx encontrado em *História e consciência de classe* é necessário retomar brevemente a argumentação sobre o fetichismo da mercadoria, bem como a descrição do fenômeno da reificação proposta em *O capital*. A mercadoria existe na sociedade capitalista como consequência do sistema de trocas entre donos de meios de produção. Ela possui um “valor de uso” e também um “valor de troca”, uma vez que pode ser trocada por outras mercadorias. No capitalismo moderno, os produtos de trabalho ao serem produzidos para serem trocados por alguma forma de pagamento ou renderem lucro se tornam, assim, mercadorias, isto é, “coisas que podem ser percebidas ou não pelos sentidos ou serem coisas sociais”.<sup>118</sup> Nas relações de comércio e troca

<sup>116</sup> BENJAMIN. *Rua de mão única*, p. 21-4.

<sup>117</sup> BENJAMIN. *Rua de mão única*, p. 25-6.

<sup>118</sup> MARX *apud* LUKÁCS. A reificação e a consciência do proletariado, p. 199. É importante notar que após tomar conhecimento dos *Manuscritos econômico-filosóficos* de Marx, em 1929, Lukács problematiza o conceito de reificação (*Verdinglichung*) colocando em seu lugar a noção de alienação (*Entäusserung*). A respeito dessa revisão lukácsiana, cf. o segundo capítulo do livro de Carlos Eduardo Jordão Machado. MACHADO. *Um capítulo da história da modernidade estética*, p. 21-47.

realizadas entre produtores, o mercado passa a reger os preços causando, dessa forma, a impressão de ter uma força controladora no sistema de trocas. No final das contas, as mercadorias aparentam ter uma vida própria, distante das relações humanas que as sustentam. Essa propensão da “relação” de mercadorias entre si configura o chamado fetiche de mercadoria.

A ideia de reificação ou, ainda, uma mostra de como a relação entre pessoas assume o caráter de uma “objetividade fantasmagórica”,<sup>119</sup> isto é, o “caráter de uma coisa” aparece também no fragmento “Nº 13”. De forma irônica Benjamin escreve treze assertivas comparando a puta ao livro. De um lado, o ser humano aparece reduzido a um objeto de consumo: “Na prostituição das grandes cidades”, escreve Benjamin em seu texto “Parque Central”, “a mulher se torna artigo de massa”,<sup>120</sup> ou seja, mais uma mercadoria consumida pela multidão; do outro, a obra de arte é transformada em mercadoria. É impossível não relacionar esse excerto à lírica baudelairiana, sobretudo lembrando as considerações em torno das mudanças em torno da produção e do consumo da arte e que, além disso, a figura da prostituta desempenha em sua poética um papel marcante. Afinal, é ela a “herdeira dos poderes plenos da alegoria barroca”.<sup>121</sup>

O fetiche de mercadoria aparece também no fragmento “Embaixada mexicana”. A epígrafe do texto traz um trecho de Baudelaire: “Nunca passo diante de um fetiche de madeira, um Buda dourado, um ídolo mexicano sem dizer-me: É talvez o verdadeiro Deus”.<sup>122</sup> Trata-se de uma anedota que retrata um sonho: um pesquisador entra numa caverna e observa um “serviço divino segundo o mais antigo rito”. Entrando no ambiente, os membros da expedição caminham em direção a um busto de madeira de Deus-Pai. Com ironia, naturalmente dialogando com Baudelaire, Benjamin diz que a cabeça de Deus se movia da esquerda para a direita fazendo o sinal de um não.

Michael Jennings ressalta que além do fetichismo provocar um efeito na percepção e no intelecto, a característica primária do fetiche de mercadoria é a ambiguidade, a qual para Benjamin é ao mesmo tempo uma categoria epistemológica e moral. Citando o comentador: “A desorientação cognitiva que resulta de encontros com o mundo de coisas

<sup>119</sup> LUKÁCS. A reificação e a consciência do proletariado, p. 194.

<sup>120</sup> BENJAMIN. Parque Central, p. 162.

<sup>121</sup> BENJAMIN. Parque Central, p. 168.

<sup>122</sup> BAUDELAIRE *apud* BENJAMIN. *Rua de mão única*, p. 17.

profundamente ambíguo impede o homem de um arbítrio/uma agência (*agency*) moral e, sobretudo, nega a capacidade de resistência e mudança social”.<sup>123</sup>

Essa desorientação de que fala Jennings fica mais nítida ao longo de *Rua de mão única* em relação à dimensão espacial. Primeiramente a partir do título e em seguida pela descrição de lugares, como é o caso do texto “Casa mobilhada. Principesca. Dez cômodos” em que Benjamin menciona que a única apresentação do estilo mobiliário é dada por romances de crime.

[...] Os grandes escritores, sem exceção, fazem suas combinações em um mundo que vem depois deles, como as ruas parisienses dos poemas de Baudelaire só existiram depois de 1900 e também não antes disso os seres humanos de Dostoievski. O interior burguês dos anos 60 até 90, com seus gigantescos aparadores transbordando de objetos entalhados, os cantos sem sol, onde se ergue a palmeira, o balcão que a balastrada fortifica e os longos corredores com a cantante chama de gás, torna-se adequado como moradia unicamente para o cadáver. ‘Neste sofá a tia só pode ser assassinada.’ A exuberância sem alma do mobiliário só se torna conforto verdadeiro diante do cadáver. Muito mais interessante que o Oriente paisagístico, nos romances de crime, é aquele exuberante Oriente em seus interiores: tapete persa e a otomana, o candeeiro suspenso e a nobre adaga caucasiana.<sup>124</sup>

Inicialmente, Benjamin considera como grandes escritores são capazes de anteciparem o futuro na imaginação – o que pode ser relacionado com a chamada *Filosofia da mobília*, de Edgar Allan Poe, autor mencionado no fragmento acima, que revela os “vestígios” do burguês moldado no *intérieur*<sup>125</sup> –, em seguida o cadáver da literatura policial é trazido para dentro da casa que é descrita no texto e, finalmente, a decoração oriental é relacionada a costumes burgueses mencionados em livros. O texto é marcado por uma desorientação em que literatura e descrição do espaço são sobrepostas.

Não é preciso fazer muito esforço para perceber que a *montage* – semelhante ao mosaico do livro sobre o drama barroco, também constituído de fragmentos – utilizada na construção dessa rua possibilita uma justaposição, ou até mesmo, um conflito de elementos isolados e heterogêneos, aparentemente, de maneira coincidente ao cinema de Sergei Eisenstein. Afora a proximidade no período dos estudos dos dois teóricos (curiosamente seus escritos apareceram num período de tempo muito próximo; Eisenstein escreveu seus ensaios que compõem *A forma fílmica (Film Form)* a partir da segunda metade da década de 1920; Benjamin publicou *Rua de mão única* em 1928 e iniciou a empreitada filosófica das

<sup>123</sup> JENNINGS. Walter Benjamin and the European avant-garde, p. 26. Optei por considerar duas possibilidades para na tradução (provisória) do termo “agency”, considerando a nuance da palavra na língua inglesa.

<sup>124</sup> BENJAMIN. *Rua de mão única*, p. 15.

<sup>125</sup> BENJAMIN. Paris, capital do século XIX (Exposé de 1939), p. 59-60. Ali, Benjamin reflete sobre os rastros da vida privada na grande cidade, considerando Poe, exatamente por revelar a vida privada da classe burguesa, como o primeiro “fisiognomista do interior”.

*Passagens* em 1927),<sup>126</sup> eles coincidiram uma concepção artística e filosófica das coisas. A ideia de que a filosofia por trás da criação fílmica se funda numa “concepção dinâmica de coisas” utilizada na abertura do ensaio “A dialectic approach to film form” (Uma abordagem dialética da forma fílmica), de 1929, ilustra uma grande afinidade entre o pensamento de Eisenstein com o de Walter Benjamin. Citando o cineasta russo:

A projeção de um dialético sistema de coisas [...] produz métodos dialéticos de pensamento, o materialismo dialético – a filosofia. E também: a projeção do mesmo sistema de coisas enquanto criando de forma concreta, enquanto criando forma produz: arte.<sup>127</sup>

Continuando Eisenstein propõe que a fundação desta “filosofia” é um conceito dinâmico das coisas estabelecido pela dialética aproximando-se, em certa medida, da noção de “imagem dialética” encontrada em Benjamin (aprofundo esse conceito mais adiante, na seção “Imagens alegóricas, imagens dialéticas” do terceiro capítulo). Retomando o excerto “Casa mobilhada. Principesca. Dez cômodos”, as imagens ali mencionadas, ou seja, a descrição do espaço físico e os caracteres dos romances de crime não são colocados um ao lado do outro, mas antes um *sobre* o outro, evocando, de certo modo, a “colisão” eisensteiniana.

Essas relações conflitantes entre duas ou mais coisas aparecem também em associações de objetos com ideias que inicialmente soam aleatórias, outra característica do surrealismo que constantemente reaparece em *Rua de mão única*. Medalhão, moinho de orações, colher antiga, leque são algumas das coisas que configuram o excerto intitulado “Antiguidades”. Um mapa antigo lembra antigos livros medievais e possibilita uma consideração a respeito do amor, que, aliás, é um tema recorrente ao longo da obra.

Em um amor a maioria procura o eterno lar. Outros, muito poucos, porém, o eterno viajar. Estes últimos são melancólicos (*Melancholiker*) que tem a temer o contato com a terra-mãe (*Muttererde*). Quem mantiver longe deles a melancolia do lar (*Schwermut der Heimat*) é quem eles procuram. A este mantêm a fidelidade. Os livros medievais de complexões sabem da aspiração dessa espécie de homens.<sup>128</sup>

Trata-se de uma passagem que por trás de sua aparente simplicidade guarda uma desconcertante obscuridade, sobretudo lembrando a reflexão em torno do melancólico no estudo sobre o *Trauerspiel*. Benjamin utiliza o mesmo vocabulário empregado por Andreas Tscherning, por ele citado no livro sobre o drama barroco. O eu-lírico expresso no poema, transcrito no *Barockbuch*, permanece cabisbaixo para guardar sua proximidade com sua mãe

<sup>126</sup> BUCK-MORSS. *The dialectics of seeing*, p. 24.

<sup>127</sup> EISENSTEIN. *A dialectic approach to film form*, p. 45.

<sup>128</sup> BENJAMIN. *Rua de mão única*, p. 41; *Einbahnstraße*, p. 117.

terra (*Muttererde*);<sup>129</sup> já o melancólico do universo surrealista de *Rua de mão única* guarda fidelidade a quem o priva da “melancolia do lar”.

Na série de fragmentos intitulada “Ampliações”, o olhar benjaminiano, tal qual Aragon, captura pessoas, semelhante a uma câmera de fotografia ou de cinema – associação evocada já pelo título. Várias situações cotidianas do universo infantil são ampliadas numa descrição simples e, aparentemente, despreziosa. A enumeração de títulos anuncia um movimento do foco em diferentes momentos: criança lendo, criança que chegou atrasada, criança petiscando, criança andando de carrossel, criança desordeira, criança escondida. O teor imaginativo e o valor dado a trivialidades realçados no último texto “Criança escondida” reforçam a “experiência mágica” das brincadeiras infantis. Tal experiência se torna ciência e a criança, seu engenheiro.<sup>130</sup>

Essa valorização da criança relacionada à experiência lembra, de certa forma, o texto, publicado no mesmo ano de *Rua de mão única*, “Brinquedo e brincadeira. Observações sobre uma obra monumental” em que Benjamin, vislumbrando o valor do lúdico e da imaginação opõe-se à ideia de que o brinquedo é uma produção *para* a criança, afirmando que ele é produzido *pela* criança.

O ensaio é inicialmente uma resenha do livro *Brinquedos infantis dos velhos tempos. Uma história do brinquedo*, escrito por Karl Gröber, que considera a subordinação do brinquedo à cultura econômica e à cultura técnica das coletividades. Na perspectiva benjaminiana, um brinquedo (na verdade um “objeto de culto” imposto pelos adultos) somente se torna brinquedo graças à imaginação das crianças.<sup>131</sup> Para Benjamin, a brincadeira se revela antes de tudo como uma necessidade de repetição. O desejo de restauração de uma experiência profunda (seja ela terrível ou triunfante) é, dessa forma, associado ao “brincar de novo”. Continuando o raciocínio, a criança, ao repetir uma brincadeira, recria a experiência.

Como se sabe, Benjamin guardava um apreço muito particular pelo mundo das crianças. Ele era um ávido colecionador de brinquedos e livros infantis. Sua coleção tem início em 1918 (mencionado numa carta a Ernst Schoen em julho daquele mesmo ano). Quando ainda casado com Dora, ele guardava com ela um intenso entusiasmo por livros infantis. Sua predileção pelo mundo imaginativo infantil é, provavelmente, conseqüente também dos primeiros anos de seu único filho, Stefan. Em junho de 1918, Gershom Scholem acompanhando seu amigo em Bern, na Suíça, afirma terem encontrado numa livraria de livros

<sup>129</sup> TSCHERLING *apud* BENJAMIN. *Origem do drama barroco alemão*, p. 175.

<sup>130</sup> BENJAMIN. *Rua de mão única*, p. 40.

<sup>131</sup> BENJAMIN. *Brinquedo e brincadeira. Observações sobre uma obra monumental*, p. 250.



de segunda mão, o primeiro volume de *Bilderbuch für Kinder* (Livro ilustrado para crianças) de Friedrich Bertuch. As ilustrações desses livros que possibilitavam inúmeras associações exerceram em Benjamin um fascínio semelhante àquele provocado pela pintura *Melencolia I*, de Albrecht Dürer, alguns anos mais tarde.<sup>132</sup>

A criança, aparentemente, desempenha um papel semelhante ao surrealismo em relação à possibilidade de recuperar a experiência. Afinal, é através do olhar infantil que é possível recolher os destroços e reconstruir a partir deles, enxergando (novamente retomando uma imagem do drama barroco) uma *physis*, um rosto olhando. Paralelamente ao ato de “mergulhar no coração das coisas antiquadas” próprio do surrealismo, a criança possui uma visão livre do automatismo do sistema ao seu redor. Sua criatividade permite tornar as coisas mágicas, torná-las brinquedos e brincadeiras.

Descrições de situações prosaicas, enumerações de objetos descartados, lembranças de sonhos, fotografias de lugares comuns feitas a partir de bruscas associações aleatórias, junto às considerações sobre o abismo da miséria, da degradação humana, do desfalecimento da experiência que constitui o contexto histórico da República de Weimar compõem, afinal, *Rua de mão única*. Trata-se de um catálogo de fragmentos em que “o absurdo”, que manifesta o “fundo do abismo” que Benjamin havia comentado em uma carta a Scholem, “é apresentado como se fosse evidente”.<sup>133</sup>

### 2.3.2 A rua como alegoria

A alegoria, antes recuperada *Origem do drama barroco alemão*, agora aparece em sua forma de produção (considerando que a alegoria é, de um lado, um procedimento construtivo, isto é, uma técnica metafórica empregada na construção estética e, de outro, uma forma de interpretação das coisas)<sup>134</sup> numa obra que, embora seja um exercício criativo, guarda um marcante teor crítico. Ela pode ser vista tanto nos fragmentos que compõem o “livro de anotações”, isto é, no “pensamento microscópico” presente nos detalhes, quanto em relação ao conteúdo que constitui a obra.

<sup>132</sup> SCHOLEM. *Walter Benjamin: the story of a friendship*, p. 66.

<sup>133</sup> ADORNO. *Benjamins Einbahnstraße*, p. 681.

<sup>134</sup> Cf. HANSEN. *Alegoria construção e interpretação da metáfora*. Verificar, em especial, o primeiro capítulo “Alegoria – Estado da questão”, p. 7-26.

Lukács, dentre outros, não hesita em dizer que Benjamin resgata a alegoria do esquecimento no estudo sobre o drama barroco como um pretexto para entregar-se a uma investigação crítica mais estreita com relação à arte a ele contemporânea, já que ela é um importante elemento da literatura de grandes nomes das vanguardas, como em dois dos autores favoritos de Benjamin: Proust e Kafka. Aparentemente, a recuperação da alegoria no campo da estética justificou-se, não apenas por esses interesses de crítica literária. Se interpretada como alegoria, *Rua de mão única* revela outro motivo para o resgate da alegoria: para constituir um importante elemento da dessa obra benjaminiana. A alegoria em sua própria escrita torna-se, assim, um procedimento de crítica de cultura.

Na esteira do moderno apresentado pelas vanguardas e sem perder de vista as novidades da virada do século XIX para o XX, sobretudo, a fotografia e o cinema, *Rua de mão única*, com sua estrutura fragmentada, com suas frequentes interrupções e com a apresentação de imagens dialéticas chama a atenção para o efeito da obra de arte como choque, capaz de retratar o cotidiano. Os fragmentos de *Rua de mão única*, escreve Adorno:

[...] não objetivam tanto oferecer um conteúdo a pensamentos conceituais, quanto através de sua forma enigmática buscam chocar e com isso apresentar o pensamento em movimento, porque o conteúdo conceitual em sua forma conceitual tradicional paralisa, parece convencional e antiquado.<sup>135</sup>

As peças que formam essa rua configuram, portanto, uma apresentação do “pensamento em movimento”. O movimento segue entre pausas e ritmos, semelhante à estrutura de uma música em que as frases, isto é, os trechos da composição, são relativamente autônomos. Surpreendentemente, nem sempre, continuando a comparação, os elementos que constituem a música, ou seja, a melodia, o ritmo, a harmonia, trabalham juntos. Dessa maneira, a “forma enigmática” produz o choque.

O choque, como se sabe, uma constante no pensamento benjaminiano, aparece mais tarde nos ensaios sobre cinema e nos escritos sobre Baudelaire, o poeta cuja lírica revela a vivência do choque (*Chockerlebnis*). Uma série de mudanças decorrentes da industrialização e urbanização que aconteceram ao longo do século XIX provocou uma contínua vivência do choque e consequentes modificações na percepção, como se torna evidente no ensaio sobre a reprodutibilidade técnica. A produção em larga escala em fábricas e indústrias, o crescimento e a modernização de grandes cidades, a invenção do cinema (que na leitura benjaminiana possuía um papel político, já que ele “servia para exercitar o homem

<sup>135</sup> ADORNO. Benjamins *Einbahnstraße*, p. 680-1. “Sie [die Stücke der *Einbahnstraße*] wollen nicht sowohl dem begrifflichen Denken Einhalt gebieten als durch ihre Rätselgestalt schockieren und damit Denken in Bewegung bringen, weil es in seiner traditionellen begrifflichen Gestalt erstarrt, konventionell und veraltet dünkt”, *loc. cit.*.

nas novas percepções e reações”<sup>136</sup> e a Primeira Guerra Mundial constituem o contexto histórico desses choques (no estudo a respeito de Baudelaire retomo esses assuntos).

Retomando um comentário citado no capítulo anterior, Lukács ressalta que a interpretação benjaminiana do alegórico – cujas bases para análise compreendem história e filologia e apontam para a valorização estética e filosófica da alegoria – reconhece o desaparecimento da falsa totalidade da obra e coloca em evidência a problemática da arte, cujo significado na concepção benjaminiana é a percepção da condição precária do mundo mesmo, resumida na “iconicidade alegórica”.<sup>137</sup> Essa “iconicidade alegórica” que pode ser vista em elementos que constroem a sociedade, em termos de economia, história e cultura, fica evidente principalmente no *Passagen-Werk* – o trabalho inacabado a que se dedicou Benjamin até seus últimos dias – cujo embrião estava em seu “livro de anotações” de 1928, ou seja, o princípio metodológico das montagens, o surrealismo como instrumento essencial em seu materialismo histórico e a contundência das imagens dialéticas em sua construção crítica. Curiosamente, os primeiros escritos das *Passagens* datam aproximadamente de 1927, um ano antes da publicação de *Rua de mão única*.

Com seu “idiossincrático materialismo histórico”, Benjamin demonstra importantes constituintes da sociedade burguesa, como a influência das mercadorias na vida das pessoas. O fragmento “Cervejaria” descreve paradigmaticamente a ligação dos marinheiros com a terra (onde raramente descem) que na era do fetiche de mercadoria “se estabelece” mediante *souvenirs*: “A cidade não é visitada, mas comprada. Na mala do marinheiro o cinturão de couro de Hong-Kong está ao lado do panorama de Palermo e uma foto de moça de Szczecin”.<sup>138</sup> Até mesmo o universo da transmissão da experiência é, em certa medida, afetado, uma vez que no contexto onde a relação com os lugares é mediada pelas mercadorias, o marinheiro, um dos dois tipos ideais de narradores, conforme mencionado em seu texto “O narrador” (1936), abdica de trazer para perto a experiência para então contar histórias e escolhe comprar uma lembrança, considerando a ambiguidade do termo, no universo benjaminiano.

*Rua de mão única* marca o início do surrealismo como elemento da metodologia crítica na reflexão de Walter Benjamin. Assim, materialismo histórico e justaposições de imagens passam a integrar o *modus operandi* de seu pensamento. Conforme aponta Adorno, o

<sup>136</sup> BENJAMIN. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica, p. 174.

<sup>137</sup> LUKÁCS. Alegoría y símbolo, p. 460-461.

<sup>138</sup> BENJAMIN. *Rua de mão única*, p. 67.

grande *insight* dessa obra se encontra na “força da deterioração no objeto até o literal esfacelamento do mesmo”.<sup>139</sup>

O último fragmento de *Rua de mão única*, “A caminho do planetário”, novamente realça uma perspectiva contrária ao sistema capitalista a que o homem está submetido e oferece bons argumentos para interpretar essa obra como uma alegoria. O capitalismo é visto, afinal, lado a lado com o desastre. Benjamin reflete sobre as pretensões do homem crente na técnica como dominação da natureza – ingenuidade herdada daquela perspectiva iluminista que via apenas a maximização do bem-estar como fruto do domínio da natureza.<sup>140</sup> Retomando os comentários presentes nesse excerto, primeiramente o naufrágio da “experiência cósmica” se dá com a idade moderna. A experiência “na qual nos asseguramos unicamente do mais próximo e do mais distante, e nunca de um sem o outro” e que só pode acontecer na comunidade, onde o homem “pode comunicar em embriaguez com o cosmos”<sup>141</sup> passa a ser desconsiderada. Em seguida, a técnica que antes, conforme a instrução recebida pelos imperialistas, subjugava a natureza para beneficiar o homem, trai a humanidade e se torna instrumento de aniquilação do próprio homem.

Continuando, o texto anuncia que, se por um lado, os homens “como espécies estão, decerto, há milênios no fim de sua evolução”, por outro, “a humanidade como espécie está apenas no começo”, ou seja, a vida em coletivo é ainda uma novidade. A técnica, como uma *physis*, possibilita um moderno contato com o cosmos. O fato é que essas “novas experiências” não abarcam a grandeza da natureza e, portanto, se diferem daquela genuína “experiência cósmica”, abandonada pelo homem moderno. Exatamente por desconhecer essa verdadeira dimensão, a classe dos proletários desconhece o alcance de sua própria potência.

Na última sentença do fragmento, Benjamin recorre ao significado da palavra proletariado (aquele que é levado em consideração por sua prole) ao dizer sobre o único recurso para suportar o aniquilamento da primeira guerra: “O vivente só sobrepuja a vertigem do aniquilamento na embriaguez da procriação (*Rausch der Zeugung*)”.<sup>142</sup> Em outras palavras, desconhecendo a possibilidade da revolução, o proletariado “supera” o aniquilamento a que está submetido apenas pelo instinto de preservação da espécie.

<sup>139</sup> ADORNO. Benjamins *Einbahnstraße*, p. 685. “[...] Aber nur kraft der Verfallenheit ans Objekt, bis zur buchstäblichen Auslöschung des Selbst, waren die Einsichten der *Einbahnstraße* zu erringen”, *loc. cit.*

<sup>140</sup> Alguns anos mais tarde, Adorno e Horkheimer na *Dialética do esclarecimento* complementam esse pensamento oferecendo uma reflexão ainda mais contundente acerca da relação do homem com a natureza no mundo moderno, conforme o trecho anuncia: “O que os homens querem aprender da natureza é como empregá-la para dominar completamente a ela e aos homens”. ADORNO; HORKHEIMER. *Dialética do esclarecimento*, p. 18.

<sup>141</sup> BENJAMIN. *Rua de mão única*, p. 68.

<sup>142</sup> BENJAMIN. *Rua de mão única*, p. 69; *Einbahnstraße*, p. 148.

A ideia do colapso do sistema capitalista pré-anunciada apresentada nesse fragmento evidencia uma semelhança com a posição de George Lukács em *História e consciência de classe*. Benjamin, de certa forma, reitera a causa proposta pelo pensador húngaro, para quem o proletariado no momento de crise deve tomar consciência de sua classe e, assim, assumir o controle de seu próprio destino. No entanto, na esteira do surrealismo, o desfecho de *Rua de mão única*, possui um tom diferente daquele otimista, apresentado por Lukács. “A caminho do planetário” ilustra uma perspectiva pessimista, lembrando a ideia de organizar o pessimismo, prenunciada por Pierre Naville (mencionado no ensaio sobre o surrealismo, de 1929, publicado na revista *Literarische Welt*). Todavia, ao ressaltar a ignorância do proletariado, ele chama atenção para a potência latente de realizar a revolução.

Tal qual numa rua em que se caminha a partir de qualquer quadra ou esquina, a leitura de *Rua de mão única* pode ter início em qualquer fragmento, evocando desse modo, provocativamente o questionamento a respeito de um sentido único proposto pelo título. O sentido, talvez, seja único para os carros, o bonde, os elementos que fazem referência à técnica (*Technik*), a qual é definida como “dominação da relação entre Natureza e humanidade”.<sup>143</sup> Apesar da construção dos blocos que compõem a rua chegarem a um último fragmento, “A caminho do planetário”, a composição da obra evidencia de antemão algumas contradições desse sentido único, que poderia ser naturalmente relacionado com uma linearidade cartesiana – oposta ao procedimento reflexivo por ele empregado, o método constituído de meandros –, já que os passantes podem buscar uma ou outra direção como mostra a provocativa capa da primeira edição (FIG. 3). Assim, novamente reiterando a ideia de “obra aberta”, conforme a proposição de Umberto Eco, a montagem e a não-linearidade natural dessa constituição fragmentada possibilita uma leitura semelhante a um passeio que um transeunte realiza.

Além dessa liberdade de ter seu início em qualquer excerto, a leitura, consoante ao método do desvio (*Umweg*) que Benjamin anuncia no prefácio epistemo-crítico do livro sobre o drama barroco, pode iniciar-se incansavelmente. Afinal, as montagens que constituem *Rua de mão única* são construções paralelas ao mosaico do *Trauerspielbuch*, aquela forma anti-sistemática, eleita como modo de apresentação textual do estudo sobre a alegoria. Assim sendo, o(a) leitor(a) ao percorrer essa rua efetua uma série de movimentos, ou seja, segue, retorna, pára, entra num estabelecimento, distrai-se com imagens oníricas, observa o seu

---

<sup>143</sup> BENJAMIN. *Rua de mão única*, p. 69.

redor, percebe diversas situações prosaicas e enxerga, enfim, uma idiossincrática descrição de uma época.

Embora esse seja um livro notavelmente criativo nos padrões vanguardistas – com um hibridismo composto de elementos diversos como dadaísmo, construtivismo, surrealismo e inserção tipográfica da arquitetura em sua forma (FIG. 3) –, o teor crítico construído por um materialismo histórico muito particular anuncia o retrato de uma época na alegoria de uma rua. Tal como a história aponta para um *telos*, a rua tem uma mão única. No entanto, esse sentido está longe de ser uma aposta hegeliana no progresso. O final dessa rua, não se sabe onde ele leva. *Rua de mão única* é um livro de fragmentos que, apesar de centrado na República de Weimar, pode funcionar como uma miniatura de outros momentos de instabilidade e ilusão e, seguindo a trilha de Marx e Lukács (aquele de *História e consciência de classe*), assinala como o fetiche de mercadoria e a reificação, que tem se agravado radicalmente até os dias de hoje, configuram um relevante aspecto da sociedade capitalista.

3

Alegoria no olhar benjaminiano

### 3.1 Conceitos, aproximações

#### 3.1.1 Surrealismo e melancolia

*Rua de mão única*, como comentado no capítulo anterior, expõe o idiossincrático *modus operandi* benjaminiano que ao considerar o espaço da cidade contemporânea constitui-se como uma miscelânea de várias expressões vanguardistas. O papel central ocupado pelo surrealismo nessa obra aparece também nos fragmentos reunidos entre 1927 e 1940, que com sua publicação póstuma, em 1982, tornaram-se conhecidos sob o título de *Passagens*. As próprias anotações que constituem o monumental *Passagen-Werk* – (Trabalho das Passagens) conforme foi intitulada a edição alemã, organizada por Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser –, organizadas, ou ainda encontradas, em sua maioria como um variado conjunto de abreviaturas ou tópicos diversos (prostituição, a boneca, espelhos, jogo, Baudelaire...) anunciam o fascínio da arte surrealista por fenômenos urbanos empregado no projeto benjaminiano de estudar a Paris do século XIX.<sup>1</sup>

Numa carta destinada a Hugo von Hofmansthal, Benjamin afirma sentir-se na Alemanha totalmente isolado entre os intelectuais de sua geração e ter encontrado seus anseios expostos em autores como Jean Giraudoux e Louis Aragon, e no surrealismo que florescia na França.<sup>2</sup> Foi o livro *Le Paysan de Paris* de Louis Aragon que forneceu a ele o “ímpeto decisivo” para seu estudo das *Passagens* parisienses, onde seria projetada em sua reflexão a fisionomia histórico-filosófica que para Scholem refletiria, até mesmo, suas experiências metafísicas,<sup>3</sup> considerando até mesmo a terminologia por ele empregada para contemplar o capitalismo, a saber, natureza, sonho e mito. A partir do procedimento surrealista, ele projeta um arranjo metodológico para abordar a história oitocentista da Paris. Em correspondência com seu amigo Scholem, Benjamin escreve que seu trabalho das *Passagens* representa tanto a aplicação do surrealismo, quanto sua superação (*Aufhebung*),

<sup>1</sup> BUCK-MORSS. *The dialectics of seeing*, p. 33.

<sup>2</sup> BENJAMIN. *The correspondence of Walter Benjamin, 1910-1940*, p. 315; *Gesammelte Briefe*, vol. III, p. 446.

<sup>3</sup> SCHOLEM. *Walter Benjamin: the story of a friendship*, p. 135. É preciso lembrar que Scholem defende veementemente a ideia de que o pilar central do pensamento benjaminiano era a filosofia judaica. Daí, ele afirmar que as experiências metafísicas de Benjamin, provavelmente considerando, sobretudo, seus primeiros escritos (incluindo o livro sobre o drama barroco) estão presentes ainda nas *Passagens*, em se tratando de sua compreensão *sui generis* do tempo e da possibilidade da redenção messiânica. Rolf Tiedemann também percebe a inspiração metafísico-teológica visível no pensamento benjaminiano a partir da terminologia por ele empregada para definir o capitalismo. TIEDEMANN. Introdução à edição alemã (1982), p. 20.



assim como “procura reter a imagem da história em seus inconspícuos lugares – como que seus detritos”.<sup>4</sup>

Traçando um paralelo entre o estudo sobre o século XIX e aquele realizado no *Barockbuch*, que abordava o século XVII, resta a dúvida se a melancolia percebida como constituinte do drama barroco ainda permanece em sua crítica tardia. O que se pode dizer, sem sombra de dúvida, é que a transição do onírico mitologizante para o “despertar” (*Erwachen*) no pensamento benjaminiano, ou seja, da “consciência mitologizante”, empregada por Aragon, para a mobilização da iluminação materialista justificada pelo próprio Benjamin no fragmento N 1, 9 das *Passagens*,<sup>5</sup> não significa o abandono da melancolia, mas antes, trata-se do “índice temporal de catástrofe histórica em que o verdadeiro encontro redentor com os objetos se torna possível”.<sup>6</sup>

A partir da “constelação do despertar” que emerge nas construções teóricas fundadas a partir da relação com o movimento de Breton, Max Pensky questiona se a adoção dessa prática surrealista como constituinte da crítica benjaminiana permite dizer que a “mera supressão” da dimensão do olhar do enlutado, fundamental no *Trauerspiel*, seria “adequada para tornar a própria atividade de construção algo que não seja a melancolia”.<sup>7</sup> É verdade que a apropriação da iluminação profana do surrealismo na reflexão realizada por Benjamin confere uma forma de ver a história além do paradigma da subjetividade melancólica. No entanto, a melancolia, em certa medida, permanece lado a lado com a metodologia surrealista. A despeito das diferenças dos extremos que constituem a constelação do pensamento de Benjamin, Irving Wohlfarth afirma que na obra benjaminiana

[...] em nenhum momento [...] teologia e materialismo, melancolia e revolução encontram-se em desvantagem um em relação ao outro. A melancolia teológica que se desdobra no padecimento da natureza, nos primeiros escritos, persiste no olhar estarecido de “anjo da história”.<sup>8</sup>

Para Peter Bürger, ainda que o surrealismo, obviamente, guarde especificidades históricas diversas do *Trauerspiel*, ele se constitui de elementos alegóricos e, por esse motivo, de forma semelhante ao barroco, pode ser considerado melancólico. A prática surrealista procura uma “fixação no singular” (*Fixierung ans Einzelne*), desenvolvendo, assim, em

<sup>4</sup> BENJAMIN. *Gesammelte Briefe*, vol. V, p. 138. “[...] das Bild der Geschichte in den unscheinbarsten Fixierung des Daseins, seinen Abfällen gleichsam, festzuhalten”, *loc. cit.*

<sup>5</sup> BENJAMIN, *Passagens*, p. 500. Cf. nota 106 do capítulo 2. Benjamin considera até mesmo que a imagem arquetípica do “inconsciente coletivo” jungiano, eventualmente citado no arquivo K, possui um índice histórico possível de ser contemplado a partir do despertar, isso porque este é “um processo gradual que se impõe na vida tanto do indivíduo quanto das gerações”. BENJAMIN, *Passagens*, p. 433, [K 1, 1].

<sup>6</sup> PENSKY. *Melancholy dialectics*. Walter Benjamin and the play or mourning, p. 201.

<sup>7</sup> PENSKY. *Melancholy dialectics*. Walter Benjamin and the play or mourning, p. 202.

<sup>8</sup> WOHLFARTH. On some Jewish motifs in Benjamin, p. 202.

relação ao singular, uma “devoção” (*Hingabe*).<sup>9</sup> Adorno também observa uma continuidade entre as práticas alegórica e surrealista, cujas “montagens”, escreve o autor, “são verdadeiras naturezas-mortas. Decompondo o antiquado, elas criam uma *nature morte*”.<sup>10</sup> Nesse sentido, a prática surrealista se mostra capaz de resgatar elementos de sua utilidade, afastando a noção de mercadoria do objeto e, dessa forma, guardando-o como um corpo morto, semelhante ao que acontece na alegoria barroca, conforme expressa Benjamin em seu *Barockbuch*: “A melancolia trai o mundo pelo saber. Mas em sua tenaz auto-absorção, a melancolia inclui as coisas mortas em sua contemplação, para salvá-las”.<sup>11</sup> De forma semelhante ao que acontece no *Trauerspiel*, em que o singular exemplifica o universal, o surrealismo possui uma “fixação no singular”, o que, de certa forma, torna possível que o determinado objeto possa ser considerado uma alegoria.

Considerando a melancolia no surrealismo, Pensky propõe que sua presença configura um “desprezo” em relação à realidade. Trata-se de uma atitude que revela, por assim dizer, um “humor negro”.

A capacidade de zombar da melancolia indica, é verdade, um momento de auto-reconhecimento que é a marca principal de uma relação dialética. No entanto, zombar de um pesadelo é algo bem diferente de superá-lo. Se o surrealismo percebe o mundo-coisa não apenas como enlutado, como também ridículo, então o riso do humor negro quebra a magia do mundo de objetos que pesa exaustivamente sobre o melancólico. [...] É esse o preciso ponto em que o surrealismo se revela como uma forma de *spleen*, de luto (*Trauer*) e de enigmático *daquele que medita* (*Grübler*).<sup>12</sup>

“Quebrar a magia do mundo que pesa sobre o melancólico” significa romper as amarras da subjetividade do enlutado com as coisas. Afinal, retomando uma relevante consideração presente no *Trauerspielbuch*, o sentimento característico do drama barroco aparece como uma reação “à constituição objetiva do mundo” e se mostra, por sua vez, “vinculado por um nexo interno à plenitude de um objeto”.<sup>13</sup> Assim, ao romper a integração do sujeito ao objeto, o surrealismo termina por desfazer o próprio sujeito, deixando, de resto, os objetos que expressam o estado de espírito do *Grübler*, como na gravura *Melencolia I*, de Albrecht Dürer (FIG. 1).

Por outro lado, ainda que haja o *spleen*, o luto, a meditação, a melancolia, ou seja, características barrocas, por excelência, ao considerar o mundo de forma onírica, Benjamin vai além da perspectiva surrealista e pondera a possibilidade revolucionária de acordar do

<sup>9</sup> BÜRGER. *Theorie der Avantgarde*, p. 96.

<sup>10</sup> ADORNO. Revendo o surrealismo, p. 139.

<sup>11</sup> BENJAMIN. *Origem do drama barroco alemão*, p. 179.

<sup>12</sup> PENSKY. *Melancholy dialectics*. Walter Benjamin and the play or mourning, p. 209. Grifo meu.

<sup>13</sup> BENJAMIN. *Origem do drama barroco alemão*, p. 163.

sonho das mistificações do capitalismo, refletindo sobre a história: “O despertar é, com efeito, a revolução copernicana e dialética da rememoração”.<sup>14</sup>

Isso que fala Benjamin deve ser compreendido como um despertar do sonho coletivo a que a sociedade se entregou a partir do século XIX. Aparentemente, é essa a principal tarefa de seu materialismo histórico. “O despertar benjaminiano”, escreve Tiedemann, “visava ao ‘genuíno desprendimento de uma época’ (h°, 3), no duplo sentido da *Aufhebung* hegeliana: a superação do século XIX em sua preservação, sua salvação para o presente”.<sup>15</sup> Se a iluminação profana, encontrada nos surrealistas, forneceu uma forma para a realização de uma crítica, uma ferramenta empregada para acordar do sono profundo seria a chamada imagem dialética.

### 3.1.2 Imagens alegóricas, imagens dialéticas

Pensar por imagens em detrimento de conceitos é, como se sabe, uma das principais características do procedimento reflexivo benjaminiano. Assim, faz todo sentido porque Benjamin escolheu fazer uma espécie de “arqueologia da época moderna”,<sup>16</sup> conforme comentado por Jeanne Marie Gagnebin, a partir da arquitetura, ou seja, a partir das passagens construídas por Haussmann, então prefeito de Paris, no processo de renovação entre 1853 e 1870. Trata-se de tomar essas galerias (FIG. 6) – as quais constituíam conjuntos de lojas que ligavam entre si quadras da cidade – como ponto de partida para o mapeamento do século XIX, uma época em que o mundo assiste a modernização das indústrias, o capitalismo floresce e seduz o homem que então dispõe de melhores condições para o consumo e, desta forma, se inicia uma vida cercada de novidades, a modernidade.

Considerando o gosto pelos detalhes que Benjamin mostra ao longo de sua empreitada crítica seria possível tomar essas passagens que surgiram da reurbanização parisiense como uma fotografia do que se chamaria a pré-história, ou ainda, a história primeva (*Urgeschichte*) da contemporaneidade. Paralelamente à alegoria – ponto seminal no estudo acerca do século XVII desenvolvido no *Trauerspielbuch* –, presente na apresentação materialista da história, ou seja, no mapeamento das transformações da metrópole francesa

<sup>14</sup> BENJAMIN. *Passagens*, p. 434, [K 1, 3].

<sup>15</sup> TIEDEMANN. Introdução à edição alemã (1982), p. 19; Einleitung des Herausgebers, p. 20.

<sup>16</sup> GAGNEBIN. Baudelaire, Benjamin e o moderno, p. 169.

anunciado nas *Passagens*, sobretudo em torno da lírica baudelairiana, Benjamin elabora a noção de imagem dialética como constituinte de seu “materialismo histórico idiossincrático”.

Como “‘constelações críticas’ do passado e do presente elas [as imagens dialéticas] estão no centro da pedagogia materialista”,<sup>17</sup> conforme aponta Susan Buck-Morss, exatamente por configurarem uma descontinuidade no aparato histórico-literário burguês. Continuando, a comentadora relaciona a tarefa do intelectual comprometido com o proletariado – que o italiano Antonio Gramsci aprofunda em seus estudos, com a ideia de “intelectual orgânico”<sup>18</sup> – expressa em alguns textos, como nas teses “Sobre o conceito da história” (1940), “A posição social dos escritores franceses” [Zum gesellschaftlichen Standort des französischen Schriftstellers] (1934), o ensaio sobre o surrealismo (1929), “O autor como produtor” (1934) e anteriormente em *Rua de mão única* (1928), dentre outros.

As notas e materiais “N – Teoria do conhecimento, teoria do progresso” das *Passagens* evidenciam a importância metodológica da noção de imagem-dialética no seu projeto de desvendar a história da Paris, capital do século XIX. No entanto, embora Benjamin faça referência à centralidade desse conceito em seu propósito filosófico de “colocar à prova até que ponto se pode ser concreto no contexto histórico-filosófico”,<sup>19</sup> com o trabalho das “Passagens Parisienses” conforme escreve a Gershom Scholem, a exposição de seus pensamentos, como se sabe, nada convencional, não oferece uma teorização formal em relação à natureza desse conceito, bem como acerca de seu papel metodológico e sua relevância no estudo crítico. Rolf Tiedemann chega a afirmar que apesar de sua cabal

<sup>17</sup> BUCK-MORSS. *Dialectics of seeing*, p. 290.

<sup>18</sup> A concepção de “intelectual orgânico” de Gramsci se refere àquele indivíduo que elabora uma concepção política e ética que o possibilita exercer funções culturais, educativas e organizativas para assegurar a proeminência social da classe por ele representada. De certo modo, após seu envolvimento com o marxismo, Benjamin algumas vezes pode ter se aproximado dessa concepção ao chamar atenção para o papel do intelectual e também ao se mostrar algumas vezes envolvido com outras formas de manifestação de ideias relacionadas à camada social que poderia efetivar a revolução. Em “A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica” (1936), ele propõe a politização da estética como resposta à estetização da política engendrada pelo nazismo. Em seu texto sobre o surrealismo, chama atenção para o fato de que a inteligência revolucionária alcançou a derrubada da “hegemonia intelectual da burguesia”, mas não obteve contato com as massas proletárias. Ainda assim, embora criticasse alguns intelectuais, eventualmente, até mesmo de forma injusta, como quando critica Erich Kästner no texto “Melancolia de esquerda. A propósito do novo livro de poemas de Erich Kästner” (1930), Benjamin, em outros momentos, não possuiu propriamente um engajamento de um “intelectual orgânico”, apesar de, durante certo período, ter militado em muitos textos por uma revolução do proletariado e de ter participado de transmissões de programas radiofônicos em Berlin e Frankfurt entre 1929 e 1932. Já no ensaio “O autor como produtor” (1934), há uma contradição interna, uma vez que Benjamin parece construir uma crítica a certos segmentos da “intelectualidade” alemã, sem admitir que nem mesmo ele se enquadraria na categoria proposta. Seria, até mesmo, possível especular se as contradições em relação ao que acreditava decorrem de seu caráter melancólico.

<sup>19</sup> BENJAMIN. Anmerkungen des Herausgebers (*Gesammelte Schriften*, vol. V), p. 1086.

importância, junto à noção de “dialética na imobilidade” (*Dialektik im Stillstand*) na construção das *Passagens*, o termo “nunca atingiu qualquer consistência terminológica”.<sup>20</sup>

A falta de uma teorização a respeito de como as imagens dialéticas eram construídas e como deveriam ser reconhecidas, bem como a recusa de uma mediação em se tratando do trabalho como um todo são algumas das críticas feitas por Adorno em relação ao *Exposé* de 1935, que expunha os argumentos que viriam a constituir as *Passagens*. Do ponto de vista adorniano, colocar a imagem dialética como conceito imanente constituiria uma ameaça ao seu “poder original”, naturalmente teológico sacrificado em favor do aspecto social, simplificando “não tanto sua nuance subjetiva quanto sua verdade fundamental”.<sup>21</sup> Apesar das críticas recebidas, as imagens dialéticas permaneceram expressas da mesma forma constituindo a pedra fundamental de seus escritos tardios, restando à recepção de sua obra a tarefa de indagar seu papel e suas definições na construção do pensamento benjaminiano.

A investigação do século XIX, efetivada no *Passagen-Werk*, é feita “em analogia com o livro sobre o drama barroco, que iluminou o século XVII através do presente [...], porém de maneira mais nítida”,<sup>22</sup> como evidencia o fragmento [N 1a, 2]. A nitidez de que fala Benjamin é expressa numa “dialética da história cultural”, em que a apresentação de imagens revela a construção da fisionomia da metrópole moderna, ou ainda, a “fisiognomia”, empregando o neologismo proposto por Willi Bolle (a partir da palavra “fisiognomonía”, cujo significado se refere à qualidade de conhecer o caráter humano pelas feições do rosto) para designar a história da cidade moderna. O estudo *Fisiognomia da metrópole moderna* propõe o deslocamento da noção de “fisiognomonía”, empregada como uma ciência primeiramente por Johann Caspar Lavater (1741-1801), com o fim de investigar “o rosto da modernidade” proposto por Benjamin nas passagens parisienses.<sup>23</sup> Dessa forma, na arte de escrever a história com imagens, as *imagens dialéticas*, bem como com as imagens alegóricas, para destacar apenas dois entre outros importantes conceitos, desempenham papel fulcral.

Conforme comentado no primeiro capítulo, a alegoria é a forma empregada pelos literatos do barroco alemão na representação da história do século XVII. Após um longo

<sup>20</sup> TIEDEMANN. Introdução à edição alemã (1982), p. 28. “A dialética na imobilidade serve como um procedimento heurístico” empregado pelo historiador materialista nas teses sobre o conceito da história, afirma Rolf Tiedemann. *Loc. cit.*. Adorno comenta que sem saber Benjamin encontra sua “dialética na imobilidade” na melancolia de Kierkegaard. ADORNO, Einleitung zu Benjamins *Schriften*, p. 576-577.

<sup>21</sup> ADORNO; BENJAMIN. *The complete correspondence 1928-1940*, p. 105. Para Adorno, a falta de uma dialética poderia implicar numa aceitação da realidade e a objetivação poderia provocar como efeito colateral a reificação do sujeito.

<sup>22</sup> BENJAMIN. *Passagens*, p. 501.

<sup>23</sup> BOLLE. *Fisiognomia da metrópole moderna*, p. 40-41.

período de ostracismo estético, justificado por vários nomes como Goethe, Schopenhauer e vários autores do romantismo, Baudelaire, dois séculos depois, recupera esse elemento artístico em sua poesia para ressaltar o processo da modernização e suas consequências na vida do homem moderno. No *Trauerspielbuch*, Benjamin vislumbra a função representativa do alegórico em termos estéticos, bem como em termos históricos, realizando, assim, uma crítica da cultura, que pode ser vista de maneira ainda mais nítida nos estudos em torno da lírica baudelairiana.

No século XVII a alegoria era o princípio estilista dominante, como esclarece o estudo sobre o drama barroco. Já no cenário oitocentista, a poesia alegórica feita por Baudelaire é um caso isolado. Trata-se de uma resposta às mudanças das condições de produção e no consumo da arte.

[As mudanças radicais na produção artística] consistiam em que, na obra de arte, a forma da mercadoria e, no público, a forma da massa, se manifestavam de um modo imediato e outras mudanças no domínio da arte, levaram, sobretudo, à decadência da poesia lírica. Que Baudelaire tenha respondido a essas mudanças com um livro de poesias confere a *As flores do Mal* uma assinatura única.<sup>24</sup>

Willi Bolle realça que, uma vez que Benjamin investiga a melancolia, ou emoções afins, como o *ennui* e o *spleen*, o trabalho das *Passagens* ganha, dessa maneira, características “de um *Trauerspiel* da modernidade”. Citando o autor: “enquanto a ‘melancolia’ resgata a tradição barroca, o *ennui* designa o tédio da vida nas cidades modernas, provocado pelo planejamento urbanístico no estilo de Haussmann; já o *spleen* é um *taedium vitae* capaz de um ‘distanciamento de si mesmo’”.<sup>25</sup>

Se no drama barroco a alegoria era o recurso principal empregado para representar a história, na lírica baudelairiana ela, a alegoria, é vista de dentro. Baudelaire revela o processo de degradação das coisas e das pessoas como fruto de uma mercantilização que toma a economia, a sociedade e a cultura no século XIX. Nesse sentido, a grande cidade e a multidão se tornam o cerne de sua poesia. A figura da mulher pode ser tomada como exemplo em relação às imagens alegóricas vistas nas páginas de *As flores do mal*. A lésbica e a prostituta ilustram, cada qual, um importante aspecto resultante do curso da história capitalista: a primeira anuncia a incorporação da mulher no processo de produção mercantil; a segunda, a coisificação de sua feminilidade como mercadoria de consumo, considerada por esse motivo a “herdeira dos poderes plenos da alegoria barroca”.<sup>26</sup>

<sup>24</sup> BENJAMIN. Parque Central, p. 168.

<sup>25</sup> BOLLE. *Fisiognomia da metrópole moderna*, p. 129.

<sup>26</sup> BENJAMIN. Parque Central, p. 168.

Se no século XVII, o cadáver era a “figura-chave da alegoria”, no século XIX, “a figura-chave” é a “lembrança”, ou seja, o “*souvenir*” (*Andenken*). E continuando, no mesmo fragmento, lê-se: “O teor heróico da inspiração baudelairiana consiste em que nele a memória (*Erinnerung*) desaparece completamente em favor da lembrança (*Andenken*). Nele existem estranhamente poucas ‘memórias da infância’”.<sup>27</sup> A lembrança é, pois, o “complemento da ‘vivência’”. Em outras palavras, a poesia baudelairiana manifesta a “experiência morta, que, eufemisticamente, se intitula vivência”.<sup>28</sup> No espaço constituído de catástrofes, apenas a vivência do choque (*Chockerlebnis*) aparece no inventário do passado, lembrado a partir de uma coleção de mercadorias, souvenirs, imagens alegóricas.

As formas alegóricas que se constituem de corpo e alma, ou seja, de imagem e discurso, os emblemas,<sup>29</sup> característicos do drama barroco seiscentista, no século XIX retornam como mercadorias.<sup>30</sup> São elas: os artigos de luxo expostos nas passagens, a maquilagem, as indumentárias formam tipos sociais. Nesse universo, a cortesã, como escreve Baudelaire, se torna “um objeto de prazer público”.<sup>31</sup> A maquilagem possui o poder de moldar o ser humano e torná-lo semelhante a um ídolo, religiosamente adorado:

O pó de arroz [...] tem por objetivo e por resultado fazer desaparecer as manchas que a natureza dela injuriosamente semeou e criar uma unidade abstrata na textura e na cor da pele, unidade que, como produzida pela malha, aproximou imediatamente o ser humano da estátua, isto é, de um ser divino e superior.<sup>32</sup>

Além da alegoria vislumbrada no *Passagen-Werk*, vista de forma contundente como constituinte da lírica baudelairiana, as chamadas imagens dialéticas aparecem no coração de seu trabalho. No texto “Method and time: Benjamin’s dialectical images” (Método e tempo: as imagens dialéticas de Benjamin), Max Pensky examina a noção de “imagem dialética”, ponderando separadamente sobre a extensão do significado de cada uma das palavras que compõem o conceito. De um lado, a ideia de “dialética” faz referência a uma oposição de um argumento em relação a outro. “Imagem”, por sua vez, é, normalmente, considerada em sua “imediatez e singularidade”. Há, portanto, paralelamente a uma tensão entre os dois termos, uma junção entre dois diferentes âmbitos de expressão de conhecimento. Prossequindo sua argumentação, o comentador enfatiza que duas relevantes perspectivas em relação a esse conceito merecem um estudo, sem desconsiderar o desafio de reconciliá-las: primeiramente, ele pode ser compreendido como um “método radicalmente

<sup>27</sup> BENJAMIN. Parque Central, p. 180.

<sup>28</sup> BENJAMIN. Parque Central, p. 172.

<sup>29</sup> HANSEN. *Alegoria*. Construção e interpretação da metáfora, p. 227.

<sup>30</sup> BENJAMIN. Parque Central, p. 172.

<sup>31</sup> BAUDELAIRE. Sobre a modernidade, p. 70.

<sup>32</sup> BAUDELAIRE. Sobre a modernidade, p. 64.

novo para o emprego de um novo modo de historiografia materialista crítica” e, de outra forma, pode ser entendido “como parte de uma descrição de uma concepção radicalmente alternativa de tempo e de experiência histórica”.<sup>33</sup>

Contrariando as expectativas na investigação em torno da noção de imagem dialética, o método dialético hegeliano, aparentemente, mostra-se relevante nesse procedimento empregado por Benjamin. Gershom Scholem confessa sua surpresa, e certamente muitos benjaminianos compartilham o espanto, em presenciar o conhecimento de Benjamin acerca de Hegel, e ainda mais sua defesa em relação à especulativa filosofia da natureza hegeliana. Apesar de não possuir afinidades com o pensador idealista, pelo contrário, numa carta disse ter tido repulsa por tudo que dele, até então, havia lido,<sup>34</sup> Benjamin, certa vez disse admirar o risco de uma “*deductio ad absurdum*” que Hegel e Schelling empreenderam em seus pensamentos.<sup>35</sup> Afora essa anedota, em todo caso, como se sabe, a reflexão empreendida por Benjamin em sua filosofia da história contrasta com aquela proposta por Hegel, cujo *télos* culmina na realização do espírito, em que cada momento é incorporado ao todo. Apesar das diferenças, tal qual a noção hegeliana de dialética, o conceito benjaminiano de imagem dialética aparentemente possui vários graus de lógica, como analisa Susan Buck-Morss.

[...] [a imagem dialética] é um modo de ver que cristaliza elementos antitéticos ao fornecer eixos para seu alinhamento (*alignment*). A concepção benjaminiana é essencialmente estática (até mesmo como a verdade que a imagem dialética ilumina é historicamente breve). Ele mapeia ideias filosóficas visualmente dentro de um irreconciliado e transitório campo de oposições que pode ser, talvez, imaginado em termos de coordenadas de termos contraditórios, a “síntese” da qual não é um movimento em direção à resolução, mas o ponto no qual os eixos fazem uma interseção (*intersect*). De fato, não é precisamente como eixos entrecruzados que os termos continuidade/descontinuidade aparecem nas velhas anotações dos primeiros escritos das *Passagens* em conexão com as “ópticas” dialéticas da modernidade como ambos antigo e novo: eles devem ser entendidos como as “coordenadas fundamentais” do mundo moderno.<sup>36</sup>

Além da “síntese irresoluta” das oposições estabelecidas na reflexão benjaminiana, o próprio Benjamin diferencia sua proposta de Hegel no que se refere à compreensão de tempo, uma vez que a perspectiva hegeliana conhece o tempo histórico e o tempo da reflexão, isto é, o tempo psicológico, ocorrido a partir do pensamento. Ambos são

<sup>33</sup> PENSKY. *Method and time: Benjamin's dialectical images*, p. 179.

<sup>34</sup> BENJAMIN, *Gesammelte Briefe*, vol. I, p. 171.

<sup>35</sup> SCHOLEM. *Walter Benjamin: the story of a friendship*, p. 30-31. Benjamin, até mesmo, escreve numa carta a Scholem sobre a necessidade de estudar certos aspectos da filosofia de Hegel, assim como considerar certas partes de *O capital* de Marx para conceber uma teoria do conhecimento, sobretudo uma que se refere ao conhecimento da história (*la théorie de la connaissance de l'histoire*). BENJAMIN, *Gesammelte Briefe*, vol. III, p. 503.

<sup>36</sup> BUCK-MORSS. *The dialectics of seeing*, p. 210.



considerados de forma evolucionista, ou seja, como um prolongamento, uma sequência de ocorridos. Já segundo perspectiva proposta por Benjamin, o tempo é compreendido de uma forma muito particular mediante a “confrontação”:

Sobre a imagem dialética. Dentro dela, situa-se o tempo. Ela já se encontra na dialética de Hegel. A dialética hegeliana, porém, conhece o tempo apenas como tempo propriamente histórico, senão psicológico, como tempo do pensamento. O diferencial do tempo, no qual apenas a imagem dialética é real, ainda lhe é desconhecido. Tentativa de demonstrá-lo na moda. O tempo real não entra na imagem dialética em tamanho natural – e muito menos psicologicamente – e sim sob sua forma íntima. – O momento temporal só pode ser totalmente detectado por intermédio da confrontação com um outro conceito. Este conceito é o “agora da cognoscibilidade”.<sup>37</sup>

A noção de “agora da cognoscibilidade” (*Jetzt der Erkennbarkeit*) deve seu desenvolvimento a uma dupla oposição: ao idealismo e a um historicismo positivista. O primeiro usurpa a “perspectiva do futuro” atribuindo à história o “plano natural de um progresso que se realiza por si mesmo”; já o segundo exprime uma “massa de fatos” que preenche “o tempo homogêneo e vazio”,<sup>38</sup> conforme afirma Rolf Tiedemann na introdução da edição das *Passagens*. Para Benjamin, continua o comentador, as relações no tempo não são mais consideradas em relação à continuidade, mas antes formam constelações. Sua filosofia da história, afinal, considera “a história em tudo o que nela desde o início é prematuro, sofrido e malogrado, se exprime num rosto – não, numa caveira”.<sup>39</sup> Se no estudo sobre o drama barroco, a *facies hippocratica* da história era revelada mediante a alegoria, o rosto do século XIX é enxergado através das imagens dialéticas.

As imagens dialéticas instauram uma nova maneira de perceber o “momento temporal” considerando que a “confrontação” característica da dialética se diferencia daquela tradicional concepção de *contiuum* da história. Benjamin no fragmento [N 2a, 3] esclarece essa compreensão alternativa do tempo. O excerto configura uma espécie de síntese dessa nova historiografia materialista. Recorrendo às palavras do autor:

Não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança sua luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é a dialética na imobilidade [*Bild ist die Dialektik im Stillstand*]. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal e contínua, a relação do ocorrido com o agora é dialética – não é uma progressão, e sim uma imagem, que salta. – Somente as imagens dialéticas são imagens autênticas (isto é: não-arcaicas), e o lugar onde as encontramos é a linguagem. Despertar.<sup>40</sup>

<sup>37</sup> BENJAMIN. *Passagens*, p. 951, [Q°, 21].

<sup>38</sup> TIEDEMANN. Introdução à edição alemã (1982), p. 27-28.

<sup>39</sup> BENJAMIN. *Origem do drama barroco alemão*, p. 188.

<sup>40</sup> BENJAMIN. *Passagens*, p. 504, [N 2a, 3].

Esse fragmento ressalta a relevância da linguagem na exposição da imagem dialética, distinguindo, assim, uma diferente relação com o tempo histórico, não mais compreendido em sua continuidade. Além disso, o excerto opera um esclarecimento sobre como essas imagens configuram o peculiar materialismo histórico benjaminiano. A imagem dialética se manifesta, de certa forma, como uma fotografia de um lugar ocupado pelo tempo. Assim, a relação entre o “ocorrido” e o “agora” é compreendida de forma espacial, ou seja, como uma imagem, uma constelação. Por sua vez, a dialética, que tradicionalmente pressupõe uma dinâmica lógica para alcançar uma síntese no pensamento, é interrompida e, então, colocada em estado imóvel (*Stillstand*).

Num outro trecho a respeito da noção de imagem dialética, Benjamin escreve:

Ao pensamento pertencem tanto o movimento quanto a imobilização dos pensamentos. Onde ele se imobiliza numa constelação saturada de tensões, aparece a imagem dialética. Ela é a cesura no movimento do pensamento. Naturalmente, seu lugar não é arbitrário. Em uma palavra, ela deve ser procurada onde a tensão entre os opostos dialéticos é a maior possível. Assim, o objeto construído na apresentação materialista da história é ele mesmo uma imagem dialética. Ela é idêntica ao objeto histórico e justifica seu arrancamento do *continuum* da história.<sup>41</sup>

Por esse excerto, ficam evidentes algumas diferenças entre imagens alegóricas e imagens dialéticas. Se as primeiras são de ordem subjetiva e arbitrária, conforme o olhar do alegorista – lembrando que ele se apropria do objeto que jaz morto sob sua contemplação melancólica conferindo-lhe outro significado a seu bel-prazer –, estas são propostas de forma objetiva, justificadas pela força das tensões entre os “opostos dialéticos”, os extremos de que fala Benjamin no prefácio de seu estudo sobre o drama barroco.<sup>42</sup>

As imagens dialéticas, carregadas de tensões, ao serem colocadas juntas constituem a “constelação do despertar” que marca a diferença da proposta de Aragon, o qual “persiste no domínio do sonho”, exatamente por dissolver a mitologia impressionista “no espaço da história”,<sup>43</sup> manifesto pelo materialismo histórico. A “apresentação materialista da história é imagética (*die materialistische Geschichtsdarstellung [...] bildhaft*)”,<sup>44</sup> anunciando duas diferenças essenciais em relação à historiografia tradicional: tratar a história a partir de imagens e ideias em detrimento de unicamente conceitos e uma compreensão do tempo muito singular, que se distingue da perspectiva evolucionista de um tempo que sucede, em que o passado se junta ao agora formando uma constelação.

<sup>41</sup> BENJAMIN. *Passagens*, p. 518, [N 10a, 3]. Também na Tese XVII, Benjamin repete esse pensamento de que “pensar não inclui apenas o movimento das ideias, mas também sua imobilização”.

<sup>42</sup> BENJAMIN. *Origem do drama barroco alemão*, p. 56-57.

<sup>43</sup> BENJAMIN. *Passagens*, p. 500; [N 1,9].

<sup>44</sup> BENJAMIN. *Passagens*, p. 505, [N 3,3]. Novamente, acredito que o “Darstellung” de que fala Benjamin se refere à noção de “apresentação”.

Essa constelação guia os passos do historiador materialista que, levado pela tarefa de recolher pormenores, salvar as coisas de sua utilidade e, enfim, reconhecer o sonho coletivo, inverte a visão histórica de “esforçar-se para retornar ao ‘ocorrido’” por aquela caracterizada por uma “consciência desperta”, que atribui “à política o primado sobre a história”. Dessa forma, diferente do historiador que persegue, tateante, o “ocorrido”, na perspectiva benjaminiana, “os fatos tornam-se algo que acaba de nos tocar, e fixá-los é tarefa da recordação. E, de fato, o despertar é o caso exemplar da recordação”.<sup>45</sup>

Ademais, seu “método dialético” leva em conta, além da “situação histórica concreta de seu objeto”, a “situação histórica concreta do *interesse* por seu objeto” – consideração ausente no âmbito da ideologia do progresso, consoante à filosofia da história hegeliana. Recorrendo ao excerto em que Benjamin justifica o estudo do passado de maneira política, em detrimento da maneira histórica, lê-se:

O passado adquire o caráter de uma atualidade superior graças à imagem como a qual e através da qual é compreendido. Esta perscrutação dialética e a presentificação das circunstâncias do passado são a prova da verdade na ação presente. Ou seja: ela acende o pavio do material explosivo que se situa no ocorrido (cuja figura autêntica é a moda).<sup>46</sup>

O passado, nessa perspectiva, possui uma atualidade que se volta ao presente. Trata-se de uma imagem que é trazida para o primeiro plano, estabelecendo assim uma “perscrutação dialética”. Já em *Rua de mão única*, Benjamin apresenta uma espécie de teoria acerca das imagens dialéticas, a partir da aproximação de personagens expressa no último ato de importantes nomes do teatro barroco.

Sempre de novo, em Shakespeare, em Calderón, combates preenchem o último ato e reis, príncipes, pajens e séquitos ‘entram em cena fugindo’. *O instante em que se tornam visíveis aos espectadores os faz deter-se*. À fuga das personagens dramáticas, a cena dá voz de alto. *Sua entrada no campo de visão de não-participantes e verdadeiramente superiores permite aos envolvidos respirar e envolve-os com um novo ar. Daí a aparição cênica dos que entram ‘fugindo’ adquire sua significação oculta*. Na leitura dessa fórmula entra em jogo a expectativa de um lugar, de uma luz ou iluminação de ribalta, em que também nossa fuga através da vida estaria a salvo diante de estranhos que observam.<sup>47</sup>

A fuga de personagens no “campo de visão de não-participantes” (*Blickraum Unbeteiligter*) configura uma espécie de dialética, ou seja, o confronto de personagens em diferentes ações dramáticas (uma fuga e outra cena qualquer) possibilita respirar “um novo ar”. Nesse momento, a “aparição cênica” das personagens que entraram fugindo adquire uma “significação oculta”, causada por um movimento abrupto. Uma imagem posta em contato

<sup>45</sup> BENJAMIN. *Passagens*, p. 433-434, [K 1, 2].

<sup>46</sup> BENJAMIN. *Passagens*, p. 436-437, [K 2, 3].

<sup>47</sup> BENJAMIN. *Rua de mão única*, p. 65; *Einbahnstraße*, p. 143. Grifo meu.

com outra provoca um novo olhar, em que o costumeiro, o familiar, é visto de uma forma diferente, sob uma nova luz. A esse respeito, diz Richard Wolin, empregando o vocabulário do teatro épico brechtiano:

O método da “dialética na imobilização” (*Dialektik im Stillstand*) possui um estranhamento ou um efeito de choque (*estrangement or shock-effect*) nos objetos: ele temporariamente os congela como *slides* (imagens fotográficas transparentes destinadas à projeção) sob o microscópio do crítico e os desloca momentaneamente de seu ambiente natural a fim de torná-los relevantes para o presente.<sup>48</sup>

Dessa forma, o deslocamento do ambiente natural produz um novo significado para o objeto em questão, considerado num outro contexto e a partir de uma diferente concepção de tempo. Esse princípio de estranhamento decorrente da justaposição de objetos cotidianos, fundamento retirado da montagem surrealista, provoca um choque e produz, assim, como resultado a imagem dialética, a qual assume uma significância política, especialmente por apresentar o passado como acontece nas *Passagens*. “Esses objetos”, completa Wolin, “exigem uma consideração crítica única e, dessa forma, não servem para os fins das classes no poder”.<sup>49</sup> Exatamente por estarem deslocadas ou ainda por não mais pertencerem a um lugar e constituírem, assim, imagens carregadas de tensões, as imagens dialéticas se distanciam da representação tradicional da história e superam os conceitos de “progresso” e de “decadência”, que o “era uma vez” da fábula da história antes estabelecida.

Essa justaposição de objetos cotidianos, capaz de provocar o efeito de choque, se assemelha, em certa medida, à forma como o historiador materialista das famosas teses de 1940 se relaciona com eventos históricos. Os dois exercícios, o ajuntamento de objetos e a aproximação do “ocorrido” com o “agora”, possuem, afinal, uma função política. O primeiro lida com uma contraposição de imagens para manifestar ideias a partir de objetos então considerados irrelevantes, o segundo exercita a interrupção do *continuum* histórico reorganizando a narração da história, tornando possível lembrar-se dos esquecidos e confrontar a perspectiva do vencedor. Ambos incitam o homem ao despertar, de um lado reconsiderando as coisas com um novo olhar; do outro, despedindo-se do passado “construído” e mantido na memória por uma tradição que favorece determinados grupos sociais.

Ao contrário dessa compreensão estática de que a relação com o que ocorreu se estabelece a partir de um olhar do presente para o passado, Benjamin possui uma concepção dinâmica, em que “o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação”,

<sup>48</sup> WOLIN. *Walter Benjamin. An aesthetic of redemption*, p. 125. Utilizo a tradução de “*Dialektik im Stillstand*” (dialética na imobilidade) proposta por Irene Aron na edição brasileira da obra *Passagens*, cit. nas referências.

<sup>49</sup> WOLIN. *Walter Benjamin. An aesthetic of redemption*, p. 125.

possível através do método do materialismo dialético. “O que é decisivo é que o dialético não pode considerar a história senão como uma constelação de perigos, que ele – que acompanha seu desenvolvimento com o pensamento – está sempre prestes a desviar”.<sup>50</sup> Reconhecer que a história é uma “constelação de perigos” é um dos motivos que justificam o valor da contribuição benjaminiana ainda hoje, numa era em que, finalmente, se passou a considerar como a memória do passado, ou até mesmo a *amnésia* em relação ao que aconteceu, pode determinar a identidade coletiva.<sup>51</sup>

Contrariando a forma tradicional de conceber a relação entre passado e presente, que circunscreve a reflexão à relação natural do segundo como consequência natural do primeiro, na concepção benjaminiana ambos se encontram numa complexa interação, em que eles se definem por formas de negociações e disputas. Dessa maneira, a historiografia apresentada por Benjamin possui uma atordoante atualidade, mormente no âmbito de estudos de memória. Afinal de contas, “a apresentação materialista da história leva o passado a colocar o presente numa situação crítica”.<sup>52</sup>

As imagens dialéticas, dessa forma, se juntam às imagens alegóricas na constituição da idiossincrática forma de compreender a história a partir de objetos e situações. Nas *Passagens*, a utilização de resíduos, farrapos, pormenores da vida, que já apareceram em *Rua de mão única*, são ora deslocados de seu contexto habitual para se configurarem como alegorias, ora obtidos como mercadoria e guardados como *souvenir* pelo colecionador. Como já ressaltado anteriormente, enquanto na alegoria do século XVII “o cadáver” (*die Leiche*) ocupa o posto de “figura-chave”, no século XIX ela é dada à “lembrança” (*das Andenken*), ou seja, como objeto para recordação. Benjamin afirma que “a ‘lembrança’ é o esquema da metamorfose da mercadoria em objeto de colecionador”.<sup>53</sup>

A perspectiva benjaminiana constituída de detalhes, de fragmentos, de ruínas se opõe à visão totalizante que outros teóricos propõem para decifrar o tempo que envolve o homem. De certo modo, ela responde à lamentação confessada por Charles Seignobos:

“Lamento só ter podido tratar de maneira muito incompleta os fatos da vida cotidiana – alimentação, vestuário, habitação, costumes de família, direito privado, divertimentos, relações sociais – que sempre constituíram o interesse principal da

<sup>50</sup> BENJAMIN. *Passagens*, p. 511, [N 7, 2].

<sup>51</sup> A esse respeito, dentre outros autores, o historiador Jacques Le Goff considera as noções de memória e amnésia no âmbito coletivo. Numa passagem que vale a pena mencionar, o autor afirma: “Tornar-se senhores da memória e do esquecimento é uma das grandes preocupações das classes, dos grupos, dos indivíduos que dominaram e dominam as sociedades históricas. Os esquecimentos e os silêncios da história são reveladores destes mecanismos de manipulação da memória coletiva”. LE GOFF, *Memória*, p. 422.

<sup>52</sup> BENJAMIN. *Passagens*, p. 513, [N 7a, 5].

<sup>53</sup> BENJAMIN. *Parque Central*, p. 180. É preciso ressaltar que o termo “lembrança” (*Andenken*) se refere à ideia de “presente”, “souvenir”.

vida para a imensa maioria dos indivíduos”. Charles Seignobos, *Histoire Sincère de La Nation Française*, Paris, 1933, p. XI.<sup>54</sup>

Colocando em paralelo as duas noções investigadas nesta seção, observa-se que, de um lado, a alegoria constitui a destruição do orgânico e do vivente, bem como através de um arbitrário deslocamento das coisas efetiva a construção de uma determinada imagem, as imagens dialéticas, por sua vez, surgem do confronto de dois objetos ou de duas imagens, incitando, assim, o exercício do pensamento a partir da tensão entre duas imagens. A primeira é subjetiva e de natureza melancólica, ao passo que a última é objetiva e está “carregada de um poder histórico-messiânico capaz de estilhaçar a fantasmagoria da modernidade capitalista”.<sup>55</sup>

### 3.1.3 Alegoria, fantasmagoria

O conceito de fantasmagoria nas *Passagens*, sobretudo na *Exposé* de 1939, “Paris, capital do século XIX”, ocupa uma seminal importância na construção argumentativa, de forma semelhante à alegoria presente no *Trauerspielbuch*. Ambas possuem na teorização benjaminiana um valor de um “achado arqueológico” carregado de significados de uma época, conforme comenta Margaret Cohen.<sup>56</sup> Desse modo, em paralelo à ideia de alegoria presente no estudo do drama barroco, a centralidade do conceito de fantasmagoria no *Passagen-Werk* precisa ser brevemente visualizada.

As imbricações entre as noções de imagem dialética e fantasmagoria, até então, não receberam consistentemente a devida importância na fortuna crítica benjaminiana. A relação teórica entre esses dois conceitos centrais da assim chamada *Kulturkritik* (crítica da cultura) realizada por Benjamin é estudada por Jaeho Kang em seu texto “O espetáculo da modernidade. Walter Benjamin e a crítica de cultura (*Kulturkritik*)”. Retomando a diferença proposta por Jürgen Habermas entre a crítica de cultura benjaminiana e a chamada crítica de ideologia realizada por membros da Escola de Frankfurt, o comentador afirma que os estudos em torno da objetivação, objetivismo e fetichismo de mercadoria, embora sem dúvida

<sup>54</sup> BENJAMIN. *Passagens*, p. 509, [N 5a, 5].

<sup>55</sup> PENSKY. *Melancholy dialectics*. Walter Benjamin and the play of mourning, p. 210.

<sup>56</sup> COHEN. Benjamin’s phantasmagoria: the *Arcades Project*, p. 209.

constituam aspectos fundamentais do marxismo ocidental, de certo modo ofuscaram a importância do conceito de fantasmagoria.<sup>57</sup>

Mesmo com as críticas recebidas por Adorno na extensa carta de 2-4 de agosto de 1935, Benjamin decide manter o termo em sua *Exposé* de 1939, conferindo-lhe uma relevância ainda maior, empregando-o no início e no desfecho da segunda versão do texto. Sua pesquisa “procura mostrar como, na sequência dessa representação coisificada da civilização, as formas de vida nova e as novas criações de base econômica e técnica, que devemos ao século XIX, entram no universo de uma fantasmagoria”,<sup>58</sup> justifica Benjamin. Em outras palavras, ele se refere ao surgimento de elementos que constituíram um amplo sistema de entretenimento, como é o caso das primeiras construções de ferro, as passagens, as quais possibilitavam a reunião de um conjunto de lojas de departamento, prestando serviço a artigos de luxo; esse “universo” também remete a fenômenos como ilustra a experiência do *flâneur* que perambula entre as “fantasmagorias do mercado”, ou seja entre as relações sociais entre os homens, dominados por mercadorias.

“Fantasmagoria é o processo de produção capitalista em geral que se apresenta aos homens que o realizam como poder da natureza”,<sup>59</sup> escreve Tiedemann. Para o editor da primeira edição em língua alemã do trabalho das *Passagens*, Benjamin empregava essa noção para se referir ao que Marx chamava de fetiche de mercadoria. No entanto, essa interpretação parece ser equivocada, visto que o termo recebe uma relevância singular em sua argumentação. Numa carta endereçada a Gretel Adorno, ele escreve: “Tenho me esforçado, da melhor maneira possível dado o tempo limitado, em colocar no centro um dos conceitos básicos das *Passagens*, a cultura da sociedade produtora de mercadoria enquanto fantasmagoria”.<sup>60</sup>

A palavra *phantasmagoria* possui sua origem em meados do século XIX. Tratava-se de um espetáculo constituído por projeções no escuro, com uma lanterna mágica móvel, de figuras luminosas que, aumentadas, pareciam ir em direção aos espectadores. No dicionário, a palavra possui quatro acepções.

1. Arte de fazer surgir, de fazer ver imagens luminosas (fantasmas), numa sala às escuras, por efeito de ilusões de óptica; 2. Aparência que produz na mente uma impressão ou ideia falsa; 3. Ideia ou expressão que se opõe ao que é racional; 4. Fantasma, imagem ou aparência ilusória.<sup>61</sup>

<sup>57</sup> KANG. *Spectacle of modernity: Walter Benjamin and a Critique of Culture (Kulturkritik)*, p. 89. O próprio Marx em *O capital* afirma que a relação social entre as pessoas assume a “forma fantasmagórica de uma relação entre coisas” MARX *apud* KANG, *opus cit.* p. 89.

<sup>58</sup> BENJAMIN. *Paris, capital do século XIX (Exposé de 1939)*, p. 53.

<sup>59</sup> TIEDEMANN. *Introdução à edição alemã (1982)*, p. 23.

<sup>60</sup> BENJAMIN. *Gesammelte Schriften*, vol. 5, p. 1172.

<sup>61</sup> HOUAISS. *Dicionário da língua portuguesa*, p. 1306-1307.

Em termos estéticos, essa noção aparece em alguns autores do século XIX como Edgar Allan Poe, Charles Baudelaire e Arthur Rimbaud,<sup>62</sup> muitas vezes como artifício para desestabilizar a fronteira entre realidade e ilusão ou ordinário e extraordinário, dessa forma, problematizando a “confiabilidade” do narrador, conforme exemplificado por Poe em vários de seus contos.

Marx e Lukács oferecem o arcabouço para a teorização benjaminiana acerca do efeito do processo capitalista na sociedade. A noção de fetiche de mercadoria presente em *O capital* reaparece teorizada na filosofia do pensador húngaro com o nome de reificação (*Verdichtung*), que, segundo seu ponto de vista, se estende desde o âmbito econômico a manifestações do dia-a-dia. Marx considera que a emergência da modernidade, com intensas transformações do capitalismo desenvolvido, ao contrário de cumprir a promessa iluminista de superação da irracionalidade com o fim da religião “produziu novas formas de superstição e mito”.<sup>63</sup> As mercadorias assumiram vida própria como fantasmagorias. A recapitulação da teoria a respeito do fetiche de mercadoria e sua relação ao fenômeno da fantasmagorização presente em *O capital* fica evidente a partir do comentário de Otto Rühle a respeito desse assunto em Marx no arquivo G das *Passagens*.

Com a etiqueta exibindo o preço, a mercadoria entra no mercado. Sua individualidade material e qualidade formam apenas o atrativo para a troca, sendo totalmente irrelevantes para a avaliação social de seu valor. A mercadoria tornou-se uma coisa abstrata. Uma vez saída da mão do produtor [...] deixa de ser um produto e de ser dominada pelo homem. Adquire uma “objetividade espectral” e leva uma vida própria. [...] Separada da vontade do homem, ela [a mercadoria] se insere em uma hierarquia misteriosa, desenvolve ou rejeita a aptidão de troca, age segundo leis próprias tal como atores sobre um palco fantasmagórico. Nos informes da Bolsa, o algodão “sobe”, o cobre “cai”, o milho está “animado”, o carvão está “fraco” [...] As coisas emanciparam-se, assumem um comportamento humano...

O trabalho das *Passagens*, de forma muito particular, manifesta o reflexo dessa irracionalidade produzida a partir do capitalismo industrial ao considerar como da importância excessiva da mercadoria decorrem fenômenos sociais. Nesse contexto, a interpenetração de sonho coletivo e individual recebe grande valor. Influenciado pelo surrealismo e, portanto, considerando elementos do marxismo e da psicanálise, Benjamin investiga semelhanças entre o sonho individual e o sonho coletivo que envolveu a Europa com o desenvolvimento do capitalismo.

À forma do novo meio de produção, que no início ainda é dominada por aquela do antigo (Marx), correspondem na consciência coletiva imagens nas quais se interpenetram o novo e o antigo. Estas imagens são imagens do desejo e nelas o coletivo procura tanto superar quanto transfigurar as imperfeições do produto social,

<sup>62</sup> CASTLE. Phantasmagoria: spectral technology and the metaphors of modern reverie, p. 48.

<sup>63</sup> COHEN. Benjamin's phantasmagoria: the *Arcades Project*, p. 202.



bem como as deficiências da ordem social de produção. Ao lado disso, nestas imagens de desejo vem à tona a vontade expressa de distanciar-se daquilo que se tornou antiquado – isso significa, do passado mais recente. Estas tendências remetem a fantasia imagética, impulsionada pelo novo, de volta ao passado mais remoto. No sonho, em que diante dos olhos de cada época surge em imagens a época seguinte, esta aparece associada a elementos da história primeva, ou seja, de uma sociedade sem classes. *As experiências desta sociedade, que têm seu depósito no inconsciente coletivo, geram, em interação com o novo, a utopia que deixou seu rastro em mil configurações da vida, das construções duradouras até as modas passageiras.*<sup>64</sup>

Nessa longa passagem é possível perceber a transposição de elementos da teorização freudiana a respeito do sonho para o âmbito coletivo. As imagens interpenetradas pelo “novo e o antigo” na consciência coletiva, consequentes do novo meio de produção, são “imagens do desejo” que buscam de um lado o aperfeiçoamento da mercadoria e do comércio, e de outro distanciar-se do passado mais recente. Freud propõe que o sonho individual se constitui de uma fusão de impressões recentes, ou ainda, dos chamados “restos diurnos”, as percepções, pensamentos ou episódios experimentados no dia do sonho, com o passado do indivíduo, infantil ou adulto. Na argumentação benjaminiana, o presente, impulsionado pelo novo, procura distanciar-se do passado mais recente, ou seja, daquilo que se tornou antiquado associando-se ao projetar a imagem do futuro, assim, à “história primeva” (*Urgeschichte*) de “uma sociedade sem classes”, cujas experiências estão depositadas no inconsciente coletivo.

Diante da utopia gerada pelo inconsciente coletivo, expressa de diversas formas, seja nas novas construções de ferro, ou seja, nas passagens, seja até mesmo na moda passageira como termina o excerto acima citado, a imagem dialética permite despertar o coletivo do sonho profundo. Para tanto, é preciso mergulhar no “novo sono”, e em seus sonhos, que recaiu sobre a Europa. Afinal, “os primeiros estímulos do despertar”, assevera Benjamin num outro fragmento, “aprofundam o sono”.<sup>65</sup> Em outras palavras, o processo para acordar do sono considera, qual a teoria freudiana, os desejos nele expressos para, enfim, despertar a partir das imagens dialéticas.

Para Adorno, a transposição da imagem dialética para a consciência como um sonho significava, de um lado, domesticar o conceito, e, do outro, retirar o caráter materialista do estudo ao utilizar elementos da psicanálise, sobretudo o sonho.<sup>66</sup> A ideia de história

<sup>64</sup> BENJAMIN. Paris, a capital do século XIX (*Exposé* de 1935), p. 41. Grifo meu.

<sup>65</sup> BENJAMIN. *Passagens*, p. 436, [K 1a, 9].

<sup>66</sup> ADORNO; BENJAMIN. *The complete correspondence 1928-1940*, p. 105. No período da escrita da primeira *Exposé*, 1935, para a tristeza de Adorno, Benjamin estava sob a influência da perspectiva política de Brecht, de quem ele pegou emprestado as noções de “coletivo” e “proletariado”, aparentemente, sem considerar aspectos históricos em torno deles, como o Taylorismo e a reificação. WOLIN. *Walter Benjamin. An aesthetic of redemption*, p. 181. Para Adorno, o defeito do pensamento benjaminiano se fundamentava na falta do teor dialético, ou ainda, para usar as palavras do autor, na “positividade não dialética” que Benjamin conservou de

primeira (*Urgeschichte*) do século XIX e a configuração de mito e modernidade foram igualmente alvos de severas críticas. As reprovações adornoianas recaem sobre a utopia – por sinal, ao longo da *Exposé* de 1935, Benjamin cita socialistas utópicos como Saint-Simon e Charles Fourier –, a argumentação desprovida de dialética e o argumento do “inconsciente coletivo”, a partir dos pensamentos de Carl Jung e Ludwig Klages. Benjamin “mitologizava” a vida histórica e a relação entre o novo e o antigo em direção a uma sociedade sem classes. Adorno, ao contrário de seu amigo, preferia ver o passado remoto como “inferno”, em que o novo se torna o arcaico que perpetua as tradicionais formas de dominação, a considerá-lo de forma utópica. “A análise benjaminiana”, comenta Richard Wolin, “é des-dialetizada uma vez que ele falha em levar em consideração ambos os momentos do fenômeno sob investigação: seu lado regressivo, assim como o emancipatório”.<sup>67</sup>

Já Max Pensky vê com outros olhos essa interpenetração do novo e do antigo nas imagens do desejo e propõe que a transformação dessas imagens em imagens dialéticas serve tanto como redenção de “objetos odiosos”, quanto como chocante empreendimento do “verdadeiro conteúdo das mercadorias – seu Núcleo Infernal e seu núcleo utópico”, capaz de “transformar o tempo diferencial”, ou seja, a descontinuidade, “em um momento de despertar coletivo, um ‘agora da cognoscibilidade’: uma ‘dialética na imobilidade’”.<sup>68</sup> E continuando, o comentador diz que as imagens dialéticas da cultura material do século XIX são os “fenômenos primevos perceptíveis”, “momentos heterogêneos de verdade”.<sup>69</sup>

Na argumentação benjaminiana, Baudelaire é a figura central para demonstrar como as novidades possibilitam a elaboração de uma pré-história da modernidade, uma vez que sua poesia é capaz de caracterizar “o novo no sempre igual e o sempre igual no novo”.<sup>70</sup> Outros nomes do século XIX também perceberam essa repetição da história, como Auguste Blanqui e Friedrich Nietzsche. “Blanqui”, escreve Benjamin em seus manuscritos, “via a eternidade do mundo e dos homens – o sempre-igual (*das Immergleiche*) – evidenciada através da ordem das estrelas”.<sup>71</sup> A obra *L'éternité par les astres* (A eternidade pelos astros), em que ele formula sua teoria de eterno retorno, é tomada “como uma descoberta (*als einem Fund*), pela qual o trabalho [sobre Baudelaire] foi decisivamente influenciado”.<sup>72</sup> No texto

---

sua fase teológica, ou seja, a reminiscência do messianismo judaico em seu materialismo histórico. ADORNO, *Negative dialectics*, p. 19.

<sup>67</sup> WOLIN. *Walter Benjamin. An aesthetic of redemption*, p. 178.

<sup>68</sup> PENSKY. *Method and time: Benjamin's dialectical images*, p. 193.

<sup>69</sup> PENSKY. *Method and time: Benjamin's dialectical images*, p. 193.

<sup>70</sup> BENJAMIN. *Parque Central*, p. 165.

<sup>71</sup> BENJAMIN. *Anmerkungen der Herausgeber (Gesammelte Schriften, vol. 1)*, p. 1152.

<sup>72</sup> BENJAMIN. *Anmerkungen der Herausgeber (Gesammelte Schriften, vol. 1)*, p. 1152-1153.

“Parque Central”, Benjamin escreve a esse respeito: “As estrelas que Baudelaire exila do seu mundo são exatamente as que, em Blanqui, se tornam palco do eterno retorno”.<sup>73</sup>

Em um fragmento do arquivo D, cujos temas são o tédio e o eterno retorno, Benjamin escreve sobre o historicismo:

Na ideia do eterno retorno, o historicismo do século XIX se derruba a si mesmo. Segundo ela, toda tradição, mesmo a mais recente, torna-se tradição de que algo que já se passou na noite imemorial dos tempos. Com isso, a tradição assume o caráter de uma fantasmagoria, na qual a história primeva desenrola-se nos palcos sob a mais moderna ornamentação.<sup>74</sup>

Novamente, o novo-antigo aparece instaurando uma tradição cuja projeção acompanha os homens. Com o passar do tempo, o novo se torna velho. As *nouveautés* que apareciam e tomavam o lugar do que era novo constituíam, afinal, um tempo cíclico semelhante àquele da pré-história. Esse eterno-retorno é relacionado, de forma utópica, como escreve Benjamin na *Exposé* de 1935, a uma sociedade sem classes. Richard Wolin chama atenção para o fato de que apenas com o início do capitalismo industrial que “a utopia cessou de ser apenas fantasia e tornou-se potencialmente de fato realizável”.<sup>75</sup> Em outras palavras, somente quando as revoluções começaram de fato a se espalhar pelo continente europeu, sobretudo em 1848, com a chamada Primavera dos Povos.

Retomando a noção de fantasmagoria, a arquitetura desempenha um papel fundamental na constituição desse fenômeno, uma vez que com a eclosão do capitalismo industrial, ela se coloca a serviço do comércio. As passagens revelam a aplicação do vidro em suas estruturas constituindo inúmeras vitrines onde são expostas mercadorias de luxo. A maneira como essas galerias foram construídas procurava unir dois blocos, funcionando, de um lado, como uma rua e, de outro, considerando os vidros que envolviam a estrutura, um interior. Dessa forma, os “vivos da selva parisiense experienciam [as passagens] como uma fantasmagoria, uma desorientação crônica não somente dos sentidos, mas em particular da faculdade racional”.<sup>76</sup> O desnorteamento, ou a “ambiguidade” como chama Michael Jennings, é provocado pela disposição da construção, em que interior e exterior coexistem num mesmo lugar, e pela nova forma como os homens se relacionam com as mercadorias, expostas em

<sup>73</sup> BENJAMIN. Parque Central, p. 163.

<sup>74</sup> BENJAMIN. *Passagens*, p. 156, [D 8a, 2].

<sup>75</sup> WOLIN. *Walter Benjamin. An aesthetic of redemption*, p. 176.

<sup>76</sup> JENNINGS. *Dialectical images*. Walter Benjamin's theory of literary criticism, p. 16-17. É importante ressaltar que Benjamin coloca as passagens ao lado de Charles Fourier (1772-1837), um socialista utópico do século XIX, com seu falanstério, uma “cidade de passagens”, constituindo, assim, com sua visão utópica um ultraje ao propósito capitalista daquelas estruturas de ferro e vidro. Da mesma forma que as passagens constituíam um lugar que conjugava *intérieur* e exterior, o projeto do falanstério proposto por Fourier desfazia as fronteiras do individual e do coletivo e de igual maneira a distinção entre produção e consumo, ao idealizar o cooperativismo coletivo e auto-suficiente. BENJAMIN, Paris, capital do século XIX (*Exposé* de 1939), p. 54-56.

grandes quantidades e prontas a despertar o desejo dos consumidores. As mudanças concretas na arquitetura e nos costumes, vislumbradas pela historiografia presente no *Passagen-Werk*, constituem, portanto, expressões que marcam a mudança na era moderna.

Na argumentação benjaminiana, também merece destaque a sua apropriação do pensamento de Karl Marx. Ao contrário da recepção tradicional, Benjamin não concebe a relação entre a produção material e cultural como reflexo, em que a primeira determina a segunda, mas a entende como *expressão*. Para ele, “a expressão cultural de uma época é simultaneamente material e simbólica, econômica e cultural”, de modo que “a consciência coletiva da cultura europeia do século XIX se expressa de uma dupla maneira”.<sup>77</sup> Esse caráter duplo na expressão de uma época, isto é, do desenvolvimento do capitalismo moderno, já era visto pelo próprio Marx, ao teorizar sobre o fetiche de mercadoria, a partir do qual os seres humanos são tidos como coisas e as coisas, por sua vez, elevam-se acima de seu “valor de troca” e passam a ser consideradas como se possuíssem vida. Nesse sentido, as mercadorias são formas econômicas e simbólicas. Em outras palavras, “natureza e cultura”.

Segundo a interpretação tradicional a superestrutura é formada pela infraestrutura. Do seu ponto de vista, ao contrário, a superestrutura não reflete a base econômica, mas se manifesta como expressão dela. Assim, a determinação do material do pensamento, ou seja, das manifestações culturais, pode ser caracterizada independentemente da causa de seu surgimento. Para ilustrar tal concepção, Benjamin propõe a imagem de um adormecido com o estômago cheio.

As condições econômicas, sob as quais a sociedade existe, encontram na superestrutura a sua expressão – exatamente como o estômago estufado de um homem que dorme, embora possa condicioná-lo do ponto de vista causal, encontra no conteúdo do sonho não o seu reflexo, mas a sua expressão. O coletivo expressa primeiramente suas condições de vida. Estas encontram no sonho a sua expressão e no despertar a sua interpretação.<sup>78</sup>

Assim, fenômenos culturais são condicionados pela economia, ou seja, tomam forma como a partir do avanço tecnológico, de modo que se o fetichismo de mercadoria na teoria marxista aparece relacionado ao sistema de produção, em Benjamin ele se relaciona de maneira contundente com objetos de consumo, capazes de expressar de forma ainda mais pungente a “consciência coletiva da experiência histórica”.<sup>79</sup> Desse modo, no pensamento benjaminiano a reflexão em torno da mercadoria alcança a condição de fantasmagoria. A mercadoria tomada como expressão é a fantasmagoria. O pensamento de Baudelaire em seus

<sup>77</sup> PENSKEY. *Method and time: Benjamin's dialectical images*, p. 183. Grifo do autor.

<sup>78</sup> BENJAMIN. *Passagens*, p. 437, [K 2, 5].

<sup>79</sup> PENSKEY. *Method and time: Benjamin's dialectical images*, p. 184.

escritos sobre o ilustrador holandês, Constantin Guys, ao tratar de arte e modernidade, contribui no esclarecimento dessa questão.

Embora as considerações em torno de como as mercadorias envolvem as pessoas sejam ilustradas em diversos de seus versos, no ensaio “O pintor da vida moderna”, Baudelaire oferece uma contundente situação capaz de ilustrar essa questão. Ali, ele descreve um desses imbecis, “cuja elegância é feita pelo alfaiate e a cabeça, pelo barbeiro” sentado junto à sua amante, “mulher bastante leviana”, à porta de um café. “Esses dois seres não pensam. Será que eles até mesmo olham? [...] Na verdade, existem bem mais para o prazer do observador do que para o próprio prazer”.<sup>80</sup> Esses “narcisos da imbecilidade” constituem, na verdade, tipos sociais e, dessa forma, justificam sua existência na indumentária. O homem descrito no fragmento se caracteriza pelo trabalho do alfaiate e do barbeiro. Os dois, afinal, resumidos no vestuário se juntam às fantasmagorias do mercado que o *flâneur* observa.

Paralelamente ao aviltamento das coisas provocado pela alegorização, a superabundância das mercadorias e o conseqüente fenômeno da fantasmagorização causam a destruição das coisas. Retomando o desfecho do excerto K 2, 5, acima mencionado, Benjamin escreve: “O coletivo expressa primeiramente suas condições de vida. Estas encontram no sonho a sua expressão e no despertar a sua interpretação”. Dessa forma, o sonho encontra sua expressão nos objetos de consumo e na fantasmagorização. Ao despertar promovido pelas imagens dialéticas, as condições devem ser interpretadas. Assim, novamente, observa-se uma semelhança entre a destruição decorrente da alegorização e do processo de transformar as coisas em mercadoria.

A depreciação do mundo das coisas na alegoria é sobrepujada dentro do próprio mundo das coisas pela mercadoria. Ao aviltamento das coisas por meio do seu significado, que é característico da alegoria do século XVII, corresponde o aviltamento singular das coisas por meio do seu preço, enquanto mercadoria.<sup>81</sup>

Assim, a mercadoria é a responsável pela destruição das coisas de forma similar ao que acontece no século XVII, com relação às construções alegóricas que tornam possível transformar qualquer objeto em qualquer coisa. Na estética barroca, sob o arbítrio do alegorista há uma apropriação, por assim dizer ontológica, de um determinado objeto e sua ressignificação. No capitalismo oitocentista, a degradação das coisas é feita quando elas recebem um preço e se tornam, assim, mercadorias. No desenvolvimento capitalista a que se

<sup>80</sup> BAUDELAIRE. Sobre a modernidade, p. 68.

<sup>81</sup> BENJAMIN. Parque Central, p. 154; Zentralpark, p. 681. “Ist die stil bildende Kraft der Allegorie im 19ten Jahrhundert gering gewesen, so war es nicht minder ihre Verführung zur Routine, die in der Dichtung des 17ten so vielfache Spuren hinterlassen hat. Diese Routine hat bis zu einem gewissen Grade die destruktive Tendenz der Allegorie, ihre Betonung des Brudstückhaften am Kunstwerk beeinträchtigt(.)”, *loc. cit.* Tradução ligeiramente modificada.

entrega a modernidade, no caso de Baudelaire a própria poesia toma a mercadoria como tema e, enfim, se mostra consciente de que ela própria, em certa medida, constitui-se mercadoria no sistema capitalista.<sup>82</sup>

Ambos os casos, a alegoria e a fantasmagoria, requerem, afinal, o trabalho da interpretação, ou seja, da leitura. A crítica benjaminiana, propõe Ralf Konersmann, se sustenta, afinal, numa espécie de leitura do mundo, a fim de interpretá-lo.<sup>83</sup> Talvez, salvo as proporções, esteja ainda presente o espírito romântico de seus estudos da juventude. Embora não haja, como nas considerações sobre o romantismo ienense, a aproximação entre a auto-reflexão do sujeito com a do objeto, valeria a pena refletir a respeito dessa interpretação das imagens dialéticas proposta por Benjamin. Afinal, o mundo mesmo sob uma investigação materialista, nesse sentido, se revela como um hieróglifo, exigindo sua leitura e sua decifração.<sup>84</sup>

Susan Buck-Morss propõe que o entrecruzamento entre alegoria, rastro (*Spur*), fantasmagoria e símbolo possui como ponto de interseção a mercadoria. De um lado, a imagem da ruína manifesta alegoricamente a natureza histórica. O fetiche, por sua vez, manifesta a história mítica revelando-se através da fantasmagoria.<sup>85</sup> Nesse processo, a forma como as pessoas lidam com a mercadoria, resultante do processo de produção de novidades que retomam o antigo, anuncia o eterno-retorno do sempre-igual.

Retomando a associação proposta no início desta seção, a partir do comentário de Margaret Cohen, para quem os dois conceitos, de forma utópica, remetem cada qual a uma noção de redenção. Para ela a alegoria anuncia uma perspectiva teológica e a fantasmagoria, por sua vez, uma materialista. Citando a comentadora:

[...] o assombroso poder da alegoria é teológico [...] quando a completa destruição da história da queda for substituída no instante final da reviravolta (*reversal*), a cabeça da morte se tornará a face de um anjo. O resgate que trará um fim ao universo das fantasmagorias é [...] o processo humano e histórico pelo qual as forças do trabalho reificado serão libertas da escravidão.<sup>86</sup>

<sup>82</sup> Sobre Baudelaire, escreve Benjamin: “A chave da forma alegórica em Baudelaire é solidária da significação específica que a mercadoria adquire devido a seu preço”. BENJAMIN. Paris, capital do século XIX (Exposé de 1939), p. 62.

<sup>83</sup> KONERSMANN. *Bilder der Vergangenheit*, p. 66.

<sup>84</sup> SELIGMANN-SILVA. *Ler o livro do mundo*. Walter Benjamin e o romantismo, p. 48-49. A respeito dos românticos, escreve o comentador: “[...] tal concepção foi central para o romantismo: o mundo como um hieróglifo composto por fragmentos do passado que penetram o presente e que, conseqüentemente, exige a sua leitura e decifração”, *loc. cit.*

<sup>85</sup> BUCK-MORSS. *The dialectics of seeing*, p. 211. É relevante mencionar que Adorno diferenciava a noção de fetiche de mercadoria da perspectiva benjaminiana, a qual a toma como um fato de consciência. Do ponto de vista do pensador frankfurtiano, o fetiche é naturalmente dialético e, assim, produz consciência. ADORNO; BENJAMIN. *The complete correspondence 1928-1940*, p. 105.

<sup>86</sup> COHEN. Benjamin’s phantasmagoria: the *Arcades Project*, p. 209.

O próprio Benjamin confessa que sua reflexão está embebida em teologia: “Meu pensamento está para a teologia como o mata-borrão está para a tinta. Ele está completamente embebido dela. Mas se fosse pelo mata-borrão, nada restaria do que está escrito”.<sup>87</sup> A crítica benjaminiana manifesta em diversos momentos o espírito teológico da redenção, a qual foi preservada *expressis verbis* na obra tardia, descoberto sobretudo com seu amigo Gershom Scholem, para quem as categorias judaicas se mantiveram em estado latente, como “um conhecimento verdadeiramente esotérico”,<sup>88</sup> mesmo após a adoção do materialismo histórico. Tanto em *Origem do drama barroco alemão*, quanto em suas teses em “Sobre o conceito da história”, está presente um apelo do passado em relação ao presente. Ambos os textos abordam um presente de catástrofes e preservam a crença no futuro utópico.

---

<sup>87</sup> BENJAMIN. *Passagens*, p. 513, [N 7a, 7].

<sup>88</sup> SCHOLEM. *Walter Benjamin*, p. 207.

### 3.2 Da relação entre o *Trauerspielbuch* e o *Passagen-Werk*

#### 3.2.1 Baudelaire, poeta alegórico

O crítico literário francês Albert Thibaudet considera o lugar “intermediário” do catolicismo de Baudelaire e escreve sobre a ordem estabelecida pelo poeta sob o título “Os limbos” (*Les Limbes*): “uma quarta viagem depois das três viagens dantescas do *Inferno*, do *Purgatório* e do *Paraíso*. O poeta de Florença continua no poeta de Paris”.<sup>89</sup> Baudelaire é, assim, colocado ao lado de Dante Alighieri, cujo monumental poema épico *A divina comédia* ilustra por meio de alegorias uma visão medieval da jornada do homem até Deus. Por sua riqueza alegórica, Baudelaire pode ser tomado como um “Dante ateu e moderno”.

A alegoria, extinta pelos românticos e depreciada por vários pensadores no decorrer dos séculos, aparece novamente na poesia baudelairiana, que, como se sabe, desempenha um papel central no pensamento benjaminiano que seguiu seu *Trauerspielbuch*. O livro sobre o poeta parisiense constituía uma “miniatura” (*Miniaturmodell*) do *Passagen-Werk*,<sup>90</sup> como evidencia uma carta a Max Horkheimer.

A lírica baudelairiana manifesta a vida do homem moderno, impregnado de uma melancolia, talvez, como uma resposta à experiência do choque na grande cidade. Imbuído de tédio, imerso na multidão de cidadãos parisienses, consciente das transformações das produções e do consumo da obra de arte, sua poesia revela, em suma, um barroco moderno através de um olhar alegórico. Num fragmento do arquivo temático J do livro das *Passagens*, Benjamin escreve a respeito do autor de *As flores do mal*:

A importância única de Baudelaire consiste no fato de ter sido ele o primeiro – e da maneira mais imperturbável possível – a apreender o homem (*ding-fest machen*) estranho a si mesmo no duplo sentido da palavra – ele o identificou e o munuiu contra o mundo coisificado.<sup>91</sup>

Embora reconheça o indiscutível valor estético da poesia de Baudelaire, Benjamin não a vê como um objeto literário, mas antes como “objeto social”. O resultado desse tratamento, segundo Buck-Morss, revela

[...] uma surpreendente mudança de sua primeira teoria da alegoria apresentada no estudo sobre o *Trauerspiel*, teoria que revela as condições absolutamente novas sob

<sup>89</sup> THIBAUDET *apud* BENJAMIN. *Passagens*, p. 279, [J 3,1]. Grifo do autor. A obra *As flores do mal*, *a priori*, se chamaria “Os limbos”, menciona Benjamin. *Opus cit.* p. 280 [J 4,1].

<sup>90</sup> BENJAMIN. *Gesammelte Briefe*, vol VI, p. 64.

<sup>91</sup> BENJAMIN. *Passagens*, p. 366, [J 51a, 6]; *Das Passagen-Werk*, p. 405.



as quais esta forma literária foi reanimada. Ela nos diz mais a respeito da natureza de uma sociedade de mercadoria (*commodity society*), capturada na imagem da ruína, que a respeito da intenção da estética de Baudelaire ou da continuidade de formas literárias.<sup>92</sup>

Em outras palavras, Benjamin se dedica a uma investigação, cujo foco não é nem o aspecto formal da poética baudelairiana, nem tampouco a evolução histórico-estética que possibilitou o surgimento do modernismo ou da modernidade de Baudelaire, mas antes uma análise da alegoria moderna expressa nos versos do autor de *As flores do mal*. Para ele, Baudelaire manifesta uma espécie de denúncia da situação do século XIX ao responder às mudanças no domínio da arte e na esfera social que a integravam no sistema capitalista.

Hans Robert Jauss declara que Benjamin não percebe a perspectiva positiva em relação à cidade grande (*Großstadt*) presente na poética baudelairiana. A “imagem da metrópole”, nas palavras do comentador: “na qual o novo *pathos* do trabalho industrial celebra seu triunfo, certifica a completa e radical reavaliação da natureza feita por Baudelaire”.<sup>93</sup> Para ele, a interpretação benjaminiana sacrifica esse aspecto essencial da teoria de arte moderna presente em *As flores do mal* em favor do materialismo dialético.

Reconhecendo como constituintes modernos da *ars poetica* de Baudelaire a valorização da paisagem urbana, bem como a rejeição da concepção clássica ou até mesmo romântica de natureza e arte na literatura baudelairiana – esta última, presente na leitura de Benjamin –, Jauss considera que “o aspecto ameaçador, desolado e rejeitado da metrópole” descrito por Benjamin possui seu correlato “na descoberta de sua própria poesia”.<sup>94</sup> No entanto, aparentemente, ao criticar a recepção e apropriação benjaminiana de caráter marxista-materialista, ele desconsidera, embora mencione ao longo de seu ensaio, que a percepção da força poética de elementos da cidade já estava, de certa maneira, presente na interpretação feita por Benjamin justificada na alegoria, todavia, como denúncia da sociedade do século XIX. Aí também se encontra um elemento característico da modernidade de Baudelaire.

Ele é moderno, esclarece Jeanne Marie Gagnebin, porque “a sua obra inteira remete à questão da possibilidade ou da impossibilidade da poesia lírica em nossa época”.<sup>95</sup> Em outras palavras, trata-se de perguntar sobre a possibilidade do lirismo sobreviver ao capitalismo e às mudanças operadas pela técnica ou ainda considerar como a poesia lida com

<sup>92</sup> BUCK-MORSS. *The dialectics of seeing*, p. 57.

<sup>93</sup> JAUSS. Reflections on the chapter “Modernity”, p. 180.

<sup>94</sup> JAUSS. Reflections on the chapter “Modernity”, p. 181. A ideia de que a natureza não é bem quista pela perspectiva baudelairiana está evidente até mesmo em seus ensaios, como ao tratar da obra de Constantin Guys. A natureza não traz o bem, mas “incentiva o crime”, escreve o autor. BAUDELAIRE. Sobre a modernidade, p. 62.

<sup>95</sup> GAGNEBIN. Baudelaire, Benjamin e o moderno, p. 149.

essa realidade. Imersa em fenômenos decorrentes de diversas transformações sociais, econômicas e culturais, a poesia de Baudelaire elucida, dentre outras reflexões, a necessidade de se pensar a relação da arte com os meios de produção, bem como a apreciação das coisas produzidas pelo homem.

Nesse contexto, a alegoria na literatura baudelairiana desempenha um papel que merece ser considerado mais de perto. Benjamin chega a dizer que ela se coloca como “antídoto contra o mito”.<sup>96</sup> Isso porque a alegoria anda de mãos dadas com a história. Baudelaire fala da relação entre o “moderno” e a “alegoria” e realça que o privilégio daquele que “olha para trás”, ou seja, daquele que se dedica ao estudo da Antiguidade se encontra no tempo. Trata-se da vantagem de perceber que o “cunho do tempo que se imprime nela [na Antiguidade] faz surgir a sua configuração alegórica”.<sup>97</sup>

Tal qual no drama barroco, em que a transitoriedade das coisas e, portanto, seu caráter eminentemente histórico é percebido como características na obra de arte, Baudelaire reconhece esses dois elementos como constituintes fundamentais de sua poesia urbana. A alegoria presente em sua obra, escreve Benjamin, “traz, ao contrário da barroca, as marcas da cólera, indispensável para invadir esse mundo e arruinar suas criações harmônicas”.<sup>98</sup> Tal qual o *Trauerspiel*, ela destrói a beleza e explicita a natureza do tempo. No entanto, nas flores do mal cultivadas pelo “Dante ateu”, surge a cidade grande, a mercadoria, o choque, ou seja, elementos do século XIX expressos no satanismo, no *spleen* e no erotismo perverso. São essas peças características da modernidade que constituem a diferença da alegorização da metrópole daquela do drama barroco: “A alegoria barroca vê o cadáver apenas de fora. Baudelaire o vê também de dentro”.<sup>99</sup>

Como comentado anteriormente, o drama barroco assimila como matéria prima para sua criação artística as condições históricas de sua época, ou seja, as catástrofes advindas da peste, das guerras, a realidade despótica instituída pelo príncipe. De maneira semelhante, as circunstâncias históricas resultantes do desenvolvimento capitalista oitocentista, ou seja, as transformações na vida do homem decorrentes da industrialização e da urbanização parisiense podem ser vistas na lírica baudelairiana. Aparentemente esse “olhar de dentro” revela a perspectiva de quem vivencia o choque na grande cidade e está consciente de produzir literatura naquelas condições. “Sua obra não só se permite caracterizar como histórica, da mesma forma que qualquer outra”, escreve Benjamin, “mas também pretendia ser e se

<sup>96</sup> BENJAMIN. Parque Central, p. 169.

<sup>97</sup> BENJAMIN. *Passagens*, p. 285, [J 6a, 2].

<sup>98</sup> BENJAMIN. Parque Central, p. 164.

<sup>99</sup> BENJAMIN. Parque Central, p. 175.

entendia como tal”.<sup>100</sup> No momento em que todas as coisas se constituem mercadorias, consciente de que até mesmo sua poesia é mercadoria, Baudelaire vê “o cadáver de dentro”.

Paralelamente à melancolia barroca, que se caracteriza pela contemplação e pelo “mundo vazio” consequente de que embora tivesse fé e devesse obedecer, o indivíduo não poderia reconhecer as “boas obras”, o *spleen* baudelairiano manifesta a mentalidade do sujeito moderno como um “morto sem vida”. Um sujeito que se depara com mudanças, as quais, na incessante busca do novo, reafirmam o sempre-igual. Trata-se do indivíduo da multidão que comenta Edgar Allan Poe.

Nesse contexto, a figura do *flâneur* é posta em relevo na reflexão benjaminiana a respeito da modernidade. Considerando o homem absorto na contemplação de um grupo de pessoas descrito por Poe em seu conto “O homem da multidão”, Benjamin propõe:

Deve-se confrontar o ‘tempo’ do flâneur com o ‘tempo’ da multidão descrita por Poe. Aquele representa um protesto contra este. [...] A monotonia no processo de produção nasce com o seu aceleração (através das máquinas). Com sua ostensiva serenidade, o *flâneur* protesta contra o processo de reprodução.<sup>101</sup>

A atitude do *flâneur*, essa importante personagem no pensamento moderno que passeia entre as pessoas e as coisas, afirma um protesto contra o processo a que se entrega o grupo amorfo de pessoas que, apressadas, prosseguem sua vida sem olhar para os outros. Retomando o desfecho do conto escrito por Poe, após caminhar atrás do homem comum e misterioso, o narrador se coloca diante dele e o contempla finalmente afirmando que aquele homem não o vê e se recusa estar só. Ele é, afinal, o homem da multidão.<sup>102</sup> O homem, conjugado à multidão, não observa, apenas segue imerso em pensamentos quaisquer, alheio ao que o rodeia. Na metrópole, uma grande “cidade de estranhos”, o *flâneur*, ao contrário das demais pessoas, converte os espaços em *intérieur* ao perambular entre as galerias, as salas de exibição, as ruas largas, as grandes agremiações; subitamente encontra a “iluminação profana” e, então, pode revelar o que somente ele vê: uma “paisagem construída de pura vida”, como Hofmannsthal certa feita escreveu [M 1, 4].

Willi Bolle interpreta o *flâneur* como uma mônada do *Passagen-Werk*. O comentarista compara esse elemento seminal da obra tardia benjaminiana, ou seja, em relação às *Passagens* parisienses e os estudos em torno de Baudelaire, à centralidade da *Melencolia I* de Dürer no livro sobre o drama barroco. Para ele, as duas figuras são uma “espécie de ‘ponto

<sup>100</sup> BENJAMIN. Sobre alguns temas em Baudelaire, p. 110.

<sup>101</sup> BENJAMIN. Parque Central, p. 171.

<sup>102</sup> POE. The man of the crowd, p. 475-481.

arquimediano’ das respectivas obras”.<sup>103</sup> De certo modo, ambos podem ser considerados metonímias de duas épocas.

Levando em conta a investigação da modernidade a partir de fragmentos da realidade social, David Frisby percebe certas semelhanças entre a perspectiva de Benjamin e outros dois pensadores alemães, Georg Simmel e Siegfried Krakauer, que, guardando as proporções, também compartilham certas características com movimento modernista. Benjamin, citando o comentador, “confronta curiosos problemas metodológicos que derivam, em termos, do próprio objeto de estudo”: a modernidade na literatura de Baudelaire, considerada como “o transitório, o fugaz e o contingente”. Dessa forma, continuando, “seu objeto de estudo não é determinado meramente por um modelo particular de ver a vida moderna, mas por um novo modelo de experienciar a nova realidade social”.<sup>104</sup> Num mundo dominado por imagens de desejos e fantasmagorias, o *flâneur* ocupa um papel central na investigação, uma vez que “para ele, a cidade cinde-se em seus pólos dialéticos. Abre-se como paisagem e fecha-se em torno dele como quarto”.<sup>105</sup>

Benjamin afinal utilizou a poesia de Baudelaire como “objeto” para investigação das mudanças que ocorreram na Paris do século XIX, sem desconhecer o “belo no horrível” das *Flores do mal*, as quais já no título fazem referência ao tradicional imaginário lírico de relacionar flor ao poético. Seus versos revelam a “beleza particular do mal, o belo no horrível” que ele percebe nas ilustrações de Constantin Guys (1802-1892). É curioso que em seu ensaio “O pintor da vida moderna”, Baudelaire chega a dizer que os desenhos do Senhor G. (como o artista preferia ser chamado) em poucos anos se tornariam “arquivos preciosos da vida civilizada”.<sup>106</sup> Alguns anos mais tarde Baudelaire também viria a constituir arquivos da história moderna, como evidenciam as considerações benjaminianas em torno do século XIX. Seguindo esse percurso, hoje se poderia dizer que, em certa medida, o conjunto de fragmentos e comentários que compõem as *Passagens* poderia também ser tomado como arquivos preciosos de uma época. A partir da arquitetura e das mudanças que aconteceram na Paris do século XIX, Benjamin anuncia a proto-história (*Urgeschichte*) da modernidade.

---

<sup>103</sup> BOLLE. *Fisiognomia da metrópole moderna*, p. 366.

<sup>104</sup> FRISBY. *Fragments of modernity*, p. 6.

<sup>105</sup> BENJAMIN. *Passagens*, p. 462, [M 1, 4].

<sup>106</sup> BAUDELAIRE. *Sobre a modernidade*, p. 75.

### 3.2.2 Do método benjaminiano no *Trauerspielbuch* e no *Passagen-Werk*

As semelhanças entre o *Trauerspielbuch* e o *Passagen-Werk*, como se sabe, configuram um aspecto programático do projeto benjaminiano. Considerando as similaridades entre as obras, o método merece destaque. A metodologia benjaminiana se constitui de voltas e meandros, em que o pensamento pára, toma fôlego e retoma seu curso. Ambas as obras são compostas por um extenso conjunto de fragmentos e evidenciam, cada, qual o rosto da época a que se referem.

Benjamin emprega o chamado método do desvio (*Umweg*), conforme anuncia no prefácio de seu livro sobre o drama barroco. Para ele, o texto filosófico tem como característica “confrontar-se sempre com a questão da apresentação” (*Darstellung*). Essa questão é recuperada e, até mesmo, radicalizada no estudo sobre a Paris do século XIX, uma vez que o trabalho se constitui de montagens, com o objetivo fundamental de mostrar em detrimento de comentar, conforme o seguinte fragmento:

Método deste trabalho: montagem literária. Não tenho nada a dizer. Somente a mostrar. Não surrupiarei coisas valiosas, nem me apropriarei de formulações espirituosas. Porém, os farrapos, os resíduos: não quero inventariá-los, e sim fazê-los justiça da única maneira possível: utilizando-os.<sup>107</sup>

Benjamin realiza, portanto, uma imersão na densidade histórica, apresentado o objeto sem, contudo, abrir mão da mediação da alegoria e da imagem dialética. Adorno o acusa de uma carência de mediação e de desconsiderar o “processo global”, sobretudo em relação ao texto “A Paris do Segundo Império de Baudelaire”. A falta de mediação, na leitura adorniana, se manifesta nas relações entre o conteúdo da poesia baudelaireana e traços da história sócio-econômica contemporânea a Baudelaire, que se encontrava obscurecidas pelas “evocações materialístico-historiográficas”. Para ele, o trabalho estaria num lugar enfeitado: “na encruzilhada de magia e positivismo”,<sup>108</sup> e apenas a teoria seria capaz de romper o encanto. Giorgio Agamben, entre outros que consideram esse debate entre os dois pensadores, lamenta a exorcisante crítica adorniana a um dos textos mais esclarecedores de um “momento cultural global no desenvolvimento histórico do capitalismo”.<sup>109</sup>

Retomando o livro sobre o drama barroco, Benjamin considera o papel da filosofia: “Se a filosofia quiser permanecer fiel à lei de sua forma, como apresentação da verdade e não como guia para o conhecimento, deve-se atribuir importância ao exercício

<sup>107</sup> BENJAMIN. *Passagens*, p. 502, [N 1a, 8].

<sup>108</sup> ADORNO; BENJAMIN. *The complete correspondence 1928-1940*, p. 283.

<sup>109</sup> AGAMBEN. O príncipe e o sapo. O problema do método em Adorno e Benjamin, p. 140.

dessa forma, e não à sua antecipação como sistema”.<sup>110</sup> Por esse motivo, o tratado, qual o mosaico, é escolhido para a realização do estudo. Sua estrutura possibilita observar como a relação entre detalhes microscópicos do conteúdo material e o todo torna possível revelar o teor de verdade (*Wahrheitsgehalt*). O tratado é o que concebe a verdade como “inerente a um ser”. Assim, é valiosa a diferença em relação ao método.

O método, que para o conhecimento (*Erkenntnis*) é uma via para a aquisição do objeto (mesmo que através da sua produção na consciência) é para a verdade apresentação (*Darstellung*) de si mesma e, portanto, como forma, dado juntamente com ela. Essa forma não combina com (*eignet nicht*) uma estrutura da consciência, como é o caso da metodologia do conhecimento, mas a um ser.<sup>111</sup>

Benjamin ressalta que a filosofia do conhecimento ignora a forma, a apresentação. Para ele, a condição para o método do tratado filosófico está estabelecida na apresentação, na apresentação de ideias. Isso se deve ao fato de que “a verdade, presente bailado das ideias apresentadas (*im Reigen der dargestellten Ideen*), esquiva-se a qualquer tipo de projeção no âmbito do conhecimento (*Erkenntnisbereich*). Conhecimento (*Erkenntnis*) é posse”.<sup>112</sup> Dessa forma, preocupado em possuir o objeto, o conhecimento, filho da modernidade científica trazida por Francis Bacon (que por sinal assinalou a sentença citada por Benjamin), o subjuga e a apresentação é, por sua vez, posta em segundo plano. Essa constatação receberá grande importância na *Dialética negativa* adorniana.

Como herdeiro, por assim dizer, dessa perspectiva benjaminiana, Adorno a contrapelo da tradição que separa “expressão” e “rigor” na construção teórica chama atenção para a complementaridade que pode haver entre ambas as características no fragmento intitulado “Apresentação” na introdução de sua *Dialética negativa*. Elas não devem ser consideradas dicotômicas, na verdade se configuram como propriedades da filosofia. Paralelamente a esse fragmento, já “O ensaio como forma” se opunha à rigidez do sistema. A exposição recebe grande importância no texto: “O ‘como’ da expressão deve salvar a precisão sacrificada pela renúncia à delimitação do objeto, sem, todavia, abandonar a coisa ao arbítrio de significados conceituais decretados de maneira definitiva”.<sup>113</sup> Benjamin é apontado por Adorno como “mestre insuperável”, que em sua crítica tece uma interação recíproca de conceitos. No ensaio, a interação provocada na experiência intelectual, “os conceitos não

<sup>110</sup> BENJAMIN. *Origem do drama barroco alemão*, p. 50; *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, p. 207-208. Tradução ligeiramente modificada.

<sup>111</sup> BENJAMIN. *Origem do drama barroco alemão*, p. 52; *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, p. 209. Tradução modificada.

<sup>112</sup> BENJAMIN. *Origem do drama barroco alemão*, p. 51; *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, p. 209. Tradução modificada. Continuando, Benjamin realça a diferenciação entre “objeto do conhecimento” e “verdade”, fruto da doutrina das ideias, anunciada por Platão. Assim, na perspectiva benjaminiana, “o método [...] é para a verdade apresentação de si mesma e, portanto, como forma, dado juntamente com ela” (*opus cit.*).

<sup>113</sup> ADORNO. O ensaio como forma, p. 29.

formam um *continuum* de operações, o pensamento não avança em um sentido único; em vez disso, os vários momentos se entrelaçam como num tapete”.<sup>114</sup> Até mesmo a imagem escolhida, o tapete, evoca novamente o mosaico apresentado no prefácio do *Trauerspielbuch*. A descontinuidade e o caráter fragmentário do ensaio, filho do tratado, permitem reconhecer a existência da não-identidade, uma ideia central na crítica adorniana.

O ensaio, e talvez a teoria que revela sua forma e seu conteúdo emaranhados do literário, corre o risco do fracasso. É esse o preço da afinidade do ensaio com a “experiência intelectual”,<sup>115</sup> escreve Adorno. Na perspectiva crítica adorniana, a compreensão teórica não deve desfazer a primazia do objeto (*Vorrang des Objektes*). Nesse sentido, os conceitos não são generalizados a toda e qualquer situação, mas são ajustados a uma determinada particularidade. Adorno critica tanto a separação (segundo a perspectiva positivista), em que as categorias já se encontram pré-estabelecidas, quanto indiferenciação do sujeito e do objeto (que corresponderia ao mito).

Na abertura de “Infância em Berlim”, Benjamin escreve: “Saber orientar-se numa cidade não significa muito. No entanto, perder-se numa cidade, como alguém se perde numa floresta, requer instrução (*Schulung*)”.<sup>116</sup> Jeanne Marie Gagnebin interpreta essa afirmação como uma paródia do *Discurso do método* cartesiano, em que a mesma imagem de errância na floresta é contraposta ao apelo à “construção racional de uma cidade nova”.<sup>117</sup> O percurso no método benjaminiano constitui, por sua vez, uma caminhada em um labirinto, o qual solicita do trabalho da leitura uma disposição e uma prática que, à sua maneira, são adquiridas por uma instrução consolidada na medida em que ao longo da trajetória são percebidos os “pormenores do conteúdo material” e, assim, feitas relações entre os detalhes e o todo.

O valor de fragmentos no tratado que compõem o mosaico (e aqui cabe também a compreensão de excertos que correspondem à montagem, constituinte do projeto das *Passagens*) “é tanto maior quanto menor sua relação imediata que lhes corresponde”.<sup>118</sup> É curioso pensar que o procedimento para alcançar a compreensão dos fragmentos acontece mediante associações e deslocamentos de outros fragmentos. Dessa forma, grosso modo, vê-se o processo: constituem-se conceitos (cuja função é agrupar fenômenos), os quais formam ideias para, em seguida, configurarem constelações. O aforismo “Arquitetura interna”, de *Rua de mão única*, aparentemente, revela vestígios a respeito dessas mediações necessárias à

<sup>114</sup> ADORNO. O ensaio como forma, p. 29-30.

<sup>115</sup> ADORNO. O ensaio como forma, p. 30.

<sup>116</sup> BENJAMIN. Infância em Berlim, p. 73.

<sup>117</sup> GAGNEBIN. Mimesis e crítica da representação em Walter Benjamin, p. 360.

<sup>118</sup> BENJAMIN. *Origem do drama barroco alemão*, p. 51.

compreensão dos fragmentos: “a estrutura articulada do tratado não é perceptível do exterior e só se abre pelo interior”.<sup>119</sup>

Vale lembrar que o tratado, associado à digressão, é comparado ao pensamento, o qual é caracterizado por um incansável começo e um incessante retorno aos mesmos objetos. A contínua pausa para retomar o fôlego produz como efeito a contemplação, a qual deve ser entendida, chama a atenção o crítico David S. Ferris, como “um processo em que os diferentes níveis de significação que podem ser associados ao objeto original são reconhecidos e experimentados”.<sup>120</sup>

Sem submeter o trabalho das *Passagens* a uma justificativa teórica, Benjamin procurou *apresentar* (*darstellen*) o conteúdo daquela época de maneira objetiva, considerando que os excertos de textos reunidos seriam capazes de revelarem-se por si mesmos. Aparentemente, a história do século XIX, contida naqueles fragmentos, citações e recortes, poderia se perder se houvesse a imposição de uma “superestrutura teórica”, ou seja, se, como tradicionalmente acontece, a apresentação ali proposta estivesse dependente de condições de um teórico.<sup>121</sup> Ao contrário de forjar explicações sistemáticas, a proposta benjaminiana procura “aproximar as coisas espacialmente de nós” (C°, 5), tornando possível que elas entrem em nossa vida (I°, 2). Essa aproximação acontece mediante a constelação, um conjunto de ideias.

A constelação conserva a particularidade de cada elemento em sua constituição e ao mesmo tempo fatura identidades que podem ser por ventura associadas a cada constituinte. Retomando a correspondência proposta por Benjamin: “As ideias se relacionam com as coisas como as constelações com as estrelas”.<sup>122</sup> A filosofia possui também a tarefa de redimir fenômenos. Seu ofício é, portanto, apresentar ideias através da construção de constelações “de elementos concretos no conceito” que deverão, assim, salvar os fenômenos da experiência para a experiência da verdade. Não se trata de dominar fenômenos, mas antes considerar os elementos que os constituem na heterogeneidade que lhes são próprias. Essa metodologia no tratamento da reflexão é o que permite considerar a materialidade suprimida na crítica, ou seja, o que Adorno chamou de a parte que escapou da dialética, “os resíduos e pontos sombrios” que a reflexão não atingiu.<sup>123</sup>

<sup>119</sup> BENJAMIN. *Rua de mão única*, p. 35.

<sup>120</sup> FERRIS. Introduction: Reading Benjamin, p. 4.

<sup>121</sup> PENSKY. Method and time: Benjamin’s dialectical images, p. 180.

<sup>122</sup> BENJAMIN. *Origem do drama barroco alemão*, p. 56.

<sup>123</sup> ADORNO. *Minima Moralia*. Reflexões a partir da vida danificada, p. 133. Terry Eagleton propõe que a transmutação de pensamentos em imagens pode ser entendida como condição edênica em que palavra e objeto eram espontaneamente um. EAGLETON. The Marxist Rabbi: Walter Benjamin, p. 329.



Para Terry Eagleton, o conceito de constelação carrega certa ambiguidade em relação à natureza subjetiva. O tratamento dos conceitos que compõem a constelação constitui um primeiro movimento em oposição à arbitrariedade subjetivista. Cada um deles se atém aos “contornos” de um objeto, sendo regidos – à maneira da prática de composição de Schoenberg – por uma “lógica imanente”, ou seja, uma lógica própria, lembrando que nas composições de Schoenberg não há a dominância de uma ideia melódica central a que outras melodias são subjugadas. Existe, por sua vez, variações em desenvolvimento. No entanto, ainda há um arbítrio subjetivo, já que a construção de constelações se assemelha à criação de alegorias. Ambas são frutos da arbitrariedade da imaginação do alegorista.<sup>124</sup>

Benjamin, novamente procurando se distanciar da subjetividade, afirma que os fenômenos não estão contidos nas ideias, as quais, por sua vez, são a sua “interpretação objetiva”. Para ele, elas são constelações intemporais, configurações em que os extremos se encontram.<sup>125</sup> Embora seja impossível eliminar completamente o sujeito teorizante, a proposta benjaminiana procura a todo custo minorar a imposição subjetiva de uma organização temporal. Ele até mesmo associa seu “sucesso” como escritor à distância mantida em relação ao subjetivismo.<sup>126</sup> De certo modo, a importância epistemológica da montagem também realça o aspecto anti-subjetivista de sua reflexão. A aproximação do estudo ao objeto produz uma consequente eliminação da mediação subjetiva de conceitos, conforme escreve em sua *Dialética negativa*. Para ele, a radicalização empreendida no trabalho das *Passagens*, ou seja, a decisão radical de aproximar-se do objeto ameaçava o papel crítico do subjetivo no processo interpretativo e poderia, ainda, produzir a coisificação do sujeito como efeito colateral no processo reflexivo.

---

<sup>124</sup> EAGLETON. *The Marxist Rabbi: Walter Benjamin*, p. 332.

<sup>125</sup> BENJAMIN. *Origem do drama barroco alemão*, p. 56-7.

<sup>126</sup> Na “Crônica berlinense”, Benjamin confessa: “Se eu escrevo um alemão melhor do que a maioria dos escritores de minha geração, devo isso, em grande parte, à observação de uma pequena regra, que se estende a vinte anos. Segundo ela: nunca utilizar a palavra “eu”, a não ser nas cartas.” BENJAMIN. *Berliner Chronik*, p. 475.

### 3.3 Leitura alegórica, escrita alegórica

#### 3.3.1 O cadáver no teatro, o emblema na cidade

No *Trauerspielbuch*, Benjamin escreve que “a alegorização da *physis* só pode consumir-se em todo seu vigor a partir do cadáver”.<sup>127</sup> Se no drama barroco ele está objetivamente presente no cenário do teatro como “adereço cênico”, na poesia de Baudelaire, por expressar no olhar em direção à cidade o *spleen*, sentimento da permanência na catástrofe,<sup>128</sup> ou ainda, a “quintessência da experiência histórica”,<sup>129</sup> o corpo morto é visto de dentro.<sup>130</sup> No teatro barroco, o cadáver figura como emblema, ou seja, como forma alegórica comum na dramaturgia daquela época; já no século XIX, como resposta, principalmente, ao processo de modernização da cidade e ao desenvolvimento capitalista, os “emblemas retornam como mercadorias”,<sup>131</sup> como souvenirs (*Andenken*).

No fragmento “O cadáver como emblema” da terceira parte do *Barockbuch*, “Alegoria e drama barroco”, Benjamin chama atenção para a relevância do cadáver na escrita de Hallmann, Lohenstein e Gryphius. São inúmeros os exemplos dessa figura como “um supremo adereço cênico” do teatro do século XVII. Até mesmo nas peças depuradas de Shakespeare. Isso porque o emblema ocupa um lugar central no pensamento barroco. Afinal, apenas após tornarem-se cadáveres, as personagens têm acesso à pátria alegórica.<sup>132</sup>

Antes dos vivos passarem para a esfera do emblema, o sofrimento moral figura como uma preparação, realça Benjamin. A dor física do drama do martírio anuncia o dualismo característico da condição humana para os dramaturgos barrocos. O despedaçamento alegórico do corpo “só pode consumir-se em todo o seu vigor como cadáver”.<sup>133</sup> Segundo a regra, o organismo deve ser despedaçado de modo que cada parte de seus fragmentos disponha de uma “significação autêntica”, ou seja, cada membro possui, então, o caráter de emblema.

<sup>127</sup> BENJAMIN. *Origem do drama barroco alemão*, p. 241.

<sup>128</sup> BENJAMIN. *Passagens*, p. 392, [J 66a, 4].

<sup>129</sup> BENJAMIN, *Gesammelte Schriften*, vol 1, p. 1151.

<sup>130</sup> BENJAMIN. Parque Central, p. 175.

<sup>131</sup> BENJAMIN. Parque Central, p. 172.

<sup>132</sup> BENJAMIN. *Origem do drama barroco alemão*, p. 241; *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, p. 193-4.

<sup>133</sup> BENJAMIN. *Origem do drama barroco alemão*, p. 241; “O cadáver como emblema” p. 239-243.

A caveira, paradigmaticamente, ilustra a concepção barroca de vida marcada pela fugacidade. Como característica última do homem em decadência, ela é trazida para o palco. Naturalizada no espaço do cenário, ela, até mesmo, se torna tema de diálogo das peças do *Trauerspiel*, como acontece, por exemplo, em *Hamlet*. Na primeira cena do quinto ato, a caveira evoca a morte de modo concreto, aproximando religião e morte, na encenação de um diálogo que ocorre na área em torno da igreja, onde mortos são enterrados (*the Churchyard*). Hamlet em conversa com seu amigo Horácio, diz: “Aquele crânio tinha uma língua e certa feita podia cantar” (*That skull had a tongue in it, and could sing once*).<sup>134</sup> Em outras palavras, aquela caveira quando pertencia ao mundo dos vivos podia falar, agora ela se tornou um adereço cênico, uma forma alegórica capaz de evocar o destino que espera por todos e por todas as coisas.

Dessa forma, o cadáver, a caveira, o esqueleto constituem elementos que aludem à fugacidade da vida, a presença constante da morte, o desespero e a entrega ao mundo que envolviam as pessoas naquele tempo. É preciso ressaltar que no cristianismo barroco e medieval a alegoria possui uma função didática, revelando uma tríplice afinidade objetiva, já que nos dois “são igualmente necessários a luta contra os deuses pagãos, o triunfo da alegoria e o martírio do corpo”.<sup>135</sup> Somente desse modo “a origem da alegoria pode ser esclarecida”, assinala Benjamin. A alegoria é empregada, portanto, como recurso para desvalorização de imagens herdadas do mundo grego e, ao mesmo tempo, valorização da teologia cristã – tendo em vista o contexto da Contra-Reforma.

Os emblemas são impregnados de uma força político-religiosa, uma vez que, ao reiterar a precibilidade da vida, eles acentuam a autoridade da religião e do tirano, o qual tem o poder de decidir o destino de seus súditos. No entanto, nem mesmo ele escapa da ameaça de morte se acaso falhar como governante. Rodeado de súditos ambiciosos, o rei corre o risco de ser vítima de conspirações e nesse caso tornar-se um mártir. Para o literato barroco, o monarca em geral sofre como “Cristo-Rei sofreu em nome da humanidade”,<sup>136</sup> comenta Benjamin citando a perspectiva dos poetas Julius Wilhelm Zingref e Georg Philipp Harsdörffer. Mesmo nos chamados dramas de tirano, em que o Imperador é exaltado e, ao mesmo tempo, caracterizado por uma impotência em decidir (lembrando o temperamento melancólico), há algum elemento de “tragédia de martírio”, arremata o pensador.

<sup>134</sup> SHAKESPEARE. *Hamlet*, p. 901.

<sup>135</sup> BENJAMIN. *Origem do drama barroco alemão*, p. 243.

<sup>136</sup> BENJAMIN. *Origem do drama barroco alemão*, p. 96.

Como mencionado anteriormente, o significado emblemático e o caráter transitório do cadáver reaparecem no século XIX sob a figura da mercadoria. A configuração da mercadoria como emblema fica mais evidente particularmente na moda, por exibir a brevidade das coisas no contexto do alto capitalismo. Por esse motivo, “a moda”, escreve Benjamin, “nunca foi outra coisa senão a paródia do cadáver colorido, provocação da morte pela mulher”.<sup>137</sup>

A moda, a certa altura, passa a ditar normas e estabelecer costumes, sem, contudo, se deter diante deles. Nesse processo, o novo se torna antigo e, ao mesmo tempo, o antigo pode oferecer um estímulo ao novo, apesar de ser utilizado apenas “aquilo que está em harmonia com o acorde da moda atual”.<sup>138</sup> Nas palavras de Guillaume Appolinaire, “a moda torna-se prática e não despreza mais nada, enobrece tudo. Ela faz com a matéria o que os românticos fizeram com as palavras”.<sup>139</sup> Se no drama barroco, o cadáver envolve as personagens no conteúdo dos diálogos, como elemento do cenário, ou até mesmo como fim da encenação para que eles ascendam à pátria alegórica, na modernidade, de maneira semelhante, a mercadoria envolve tudo à sua volta e, em relação à moda, lembra também a inexorabilidade do tempo que torna todas as coisas antigas. No tempo mítico descrito nas *Passagens*, a moda envelhece uma tendência para depois ressuscitá-la.

“A descrição detalhada da beleza feminina”, escreve Benjamin, “apreciada pela poesia barroca, que exalta cada um de seus pormenores através da comparação, associa-se secretamente à imagem do cadáver”.<sup>140</sup> A mulher no contexto do fetiche de mercadoria pertence também ao mundo inorgânico. Sob o olhar do apreciador, ela é inseparável dos artigos de luxo. Indissociáveis, ambas recebem elogios dos apreciadores, a mulher e a indumentária. “Tudo que adorna a mulher, tudo que serve para realçar sua beleza, faz parte dela própria”, escreve Baudelaire.<sup>141</sup>

Considerando a noção basilar de “transitoriedade” que justifica o elemento mítico presente em objetos culturais na perspectiva benjaminiana, Susan Buck-Morss percebe uma semelhança entre o conceito de “história natural” (*Naturgeschichte*)<sup>142</sup> e a forma alegórica da

<sup>137</sup> BENJAMIN. *Passagens*, p. 102, [B 1,4].

<sup>138</sup> BENJAMIN. *Passagens*, p. 110, [B 4a, 5].

<sup>139</sup> BENJAMIN. *Passagens*, p. 108, [B 3a, 1].

<sup>140</sup> BENJAMIN. *Passagens*, p. 117, [B 9, 3].

<sup>141</sup> BAUDELAIRE. Sobre a modernidade, p. 59.

<sup>142</sup> O conceito de *Naturgeschichte* foi primeiramente vislumbrado por Theodor Adorno ao comentar sobre o *Trauerspielbuch* benjaminiano no texto “A ideia de história natural” (*Die Idee der Naturgeschichte*). Adorno interpreta a relação entre história e natureza, já presente em Benjamin, segundo a qual o histórico se constitui como se fosse um sinal da natureza, ao passo que o que é natural “emerge como um sinal para a história”. ADORNO. *Die Idee der Naturgeschichte*, p. 360-361.

caveira. Para a comentadora, similar a este emblema barroco, que pode ser interpretado como “espírito humano petrificado” em que o homem passa por um processo de transformação decorrente do tempo para, enfim, tornar-se caveira, a ideia de “história natural” expressa o fóssil e é, assim, o emblema da “história petrificada”. Uma vez que “a natureza também possui uma história, a transitoriedade histórica (a ruína) é o emblema da natureza em decadência”.<sup>143</sup>

Essa marca da precariedade da história aparece também no espaço onde as peças da dramaturgia barroca são encenadas. Afinal, a relação metafórica teatro-mundo, frequentemente retomada no teatro barroco, expressa uma temporalidade “panorâmica”, como Benjamin faz da expressão de Cysarz suas próprias palavras, que envolve todas as coisas e decreta, dessa forma, seu caráter transitório. O palco itinerante que perambulando conta a história de reis e súditos, aos poucos, se desfaz tal qual a “história petrificada”.

### 3.3.2 Ler o que não foi escrito

“Ler o que não foi escrito” é um pensamento constantemente retomado ao longo das *Passagens*.<sup>144</sup> Trata-se de uma sentença escrita no desfecho da peça *Der Tor und der Tod* (O tolo e a morte) de Hugo von Hoffmansthal. Numa consistente introdução à obra completa de Giorgio Agamben, Leland de la Durantaye considera o significado desse pensamento em Benjamin e como ele é, então, recuperado pelo pensador italiano. A pergunta feita pelo comentador é, certamente, compartilhada por todos os que por ventura se esbarram com essa curiosa máxima: o que essa forma de leitura revela? A resposta, propõe Durantaye, é ao mesmo tempo simples e complexa: “[...] não se trata de fato de uma leitura no sentido literal, mas ao contrário, uma forma de pensar – um pensar sobre o potencial. [...] Ler o que não foi escrito [...] é ler de modo criativo”.<sup>145</sup>

Embora Durantaye não mencione, essa inusitada proposta de leitura, de certa maneira, evoca o que o romantismo de Iena já expressava e que Benjamin estudara em seu

<sup>143</sup> BUCK-MORSS. *The dialectics of seeing*, p. 161.

<sup>144</sup> BENJAMIN. *Passagens*, p. 461. Epígrafe do arquivo M [O Flanêur].

<sup>145</sup> DURANTAYE. *Giorgio Agamben. A critical introduction*, p. 152-153. Durantaye relaciona essa sentença à ideia da “tabula rasa” aristotélica, a qual mesmo limpa, expressa a potência da escrita. Agamben utiliza essa imagem para descrever a chamada potência de não-ser. A figura do escrivão que não quer escrever, Bartleby, a personagem criada por Herman Melville, é o exemplo escolhido para considerar esse assunto, sobretudo, nos textos “Bartleby” e “Bartleby, or on contingency”, ambos citados nas referências.

doutorado. O exercício crítico para os românticos ienenses significava continuar a obra de arte, ou seja, para eles, a crítica “nada mais deve fazer do que descobrir os planos ocultos na obra mesma, executar suas intenções veladas”.<sup>146</sup> Em outras palavras, a crítica, considerando a obra inacabada, anuncia o potencial da obra. Afinal de contas, para os irmãos Schlegel e para Novalis, “pensar e poetar” constituía uma mesma coisa, e de modo semelhante também para Benjamin esses dois verbos se conjugam na autoconsciência.

Embora certos caracteres do romantismo ienense estejam presentes na reflexão benjaminiana, é preciso ressaltar que se por um lado, seu exercício crítico de fato procura desdobrar as potencialidades da obra, por outro, a definição de crítica como a “mortificação das obras” marca seu afastamento da concepção totalizante característica de Schlegel e Novalis, conforme ressalta Jeanne Marie Gagnebin.<sup>147</sup> Benjamin já não ansiava por uma totalidade obtida pelo pensamento. Essa renúncia se manifesta pela inclusão do caráter linguístico do pensar no cerne de suas reflexões, buscando, assim, a dimensão simbólica das palavras. O próprio Benjamin ressalta essa diferença, ao dizer que os primeiros românticos entregaram-se a uma busca para renovar a doutrina das ideias, considerando que a verdade “assumia o caráter de consciência reflexiva, e não de uma realidade linguística”.<sup>148</sup>

Paralelamente à negação da mediação conceitual, a apresentação de imagens e a eliminação do “eu” na crítica benjaminiana terminam com a mimetização do objeto de estudo. Desse modo, Benjamin prolonga em certa medida a ideia romântica de que o exercício crítico continua a obra de arte. Como resultado disso, muitas particularidades de seu pensamento, como é o caso de alguns conceitos, não receberam esclarecimentos de forma substancial. A certa altura, ele categoricamente afirma que não tem nada a dizer, apenas mostrar. Assim, à recepção crítica, cabe o exercício constante de decifrar sua obra que, como sua caligrafia, algumas vezes, se mostra difícil de entender e exige um olhar atento para, então, ser interpretada.

---

<sup>146</sup> BENJAMIN. *O conceito de arte no romantismo alemão*, p. 77.

<sup>147</sup> GAGNEBIN. Nas fontes paradoxais da crítica literária. Walter Benjamin relê os românticos de Iena, p. 87.

<sup>148</sup> BENJAMIN. *Origem do drama barroco alemão*, p. 60.

### 3.3.3 Escrever alegoria, isto é, apresentar alegoria

*A língua é para a filosofia o mesmo que ela é para a música e para a pintura,  
não é o médium de exposição adequado*  
Novalis

A tarefa da filosofia, de acordo com o prefácio do livro sobre o drama barroco, é resgatar, pela apresentação (*Darstellung*), “o caráter simbólico da palavra, no qual a ideia chega à consciência de si”.<sup>149</sup> Tamanha é a importância da palavra que nomeia que Adão é apontado como pai da filosofia justamente por nomear as coisas, ou seja, por constituir na palavra o atributo da nomeação, de forma não-intencional. As ideias, realça Benjamin, surgem no momento em que os nomes são dados. Embora a filosofia procure renová-las, introduzindo novas terminologias, isto é, “tentativas mal sucedidas de nomeação”, a intenção termina recebendo mais importância do que a linguagem. Trocando em miúdos, a palavra é verdadeira no ato nomeador. Tendo em vista a condição pós-lapsária em que se encontra a linguagem, cabe à filosofia opor-se ao emprego das palavras que possui como fim a comunicação para o exterior. Terry Eagleton propõe que esse anseio benjaminiano seria o resgate de uma linguagem em que a palavra não está presa ao empobrecimento da cognição.<sup>150</sup>

Dito isso, é possível compreender um pouco mais porque a filosofia benjaminiana está impregnada de teologia. Trata-se de possibilitar na contemplação filosófica o que Benjamin chama de reminiscência voltada para a “percepção original”. Nesse sentido, percebe-se a importância de libertar a linguagem da intencionalidade subjetiva, da conceituação exaustiva, através de uma escrita que, sobretudo no caso do *Passagen-Werk*, se propõe a mostrar em detrimento de dizer, o que mais tarde, curiosamente, de certa maneira, é reiterado pelo pensar de forma bruta, lembrando a influência brechtiana. A linguagem e o pensamento filosófico são, portanto, inseparáveis. Por esse motivo, na constituição de sua reflexão, Benjamin se vale de elementos por assim dizer não convencionais como, por exemplo, o alegórico.

Para melhor compreender a presença da alegoria na escrita benjaminiana, é preciso considerar que algumas imagens, formas alegóricas e emblemáticas do *Trauerspiel* reaparecem ao longo de sua crítica. A figura “arquialgórica” de Satanás é um bom exemplo, cujo desenvolvimento se manifesta em novas apropriações desde Baudelaire, com seu satanismo, até Rimbaud, Lautréamont, Dostoiévski. Essa importância se justifica “não tanto

<sup>149</sup> BENJAMIN. *Origem do drama barroco alemão*, p. 59.

<sup>150</sup> EAGLETON. *The Marxist Rabbi: Walter Benjamin*, p. 335.

como produto da alegorização da antiguidade, mas como uma característica da própria alegoria”.<sup>151</sup> Willi Bolle percebe com acuidade que a perspectiva política benjaminiana presente no ensaio sobre o surrealismo, texto em que o satanismo desses autores mencionados é asseverado como subversão à “moral idealista burguesa”, já estava presente na época de seu estudo sobre o drama barroco, cujo final retoma a discussão teológica do Mal presente desde o Gênesis: “o saber, não o agir, é a forma mais própria do Mal”.<sup>152</sup> O Mal acontece quando o homem desobedece a Deus e come da árvore do conhecimento. Desse modo, nasce a subjetividade, conforme interpreta Irving Wohlfarth, “assim como a origem de todo conhecimento (*Wissen*) impróprio, toda alienação, todos os dualismos epistemológicos”.<sup>153</sup> O homem inicia o processo de meditar sobre as coisas e demorando seu olhar longamente sobre elas passa a conhecê-las e ter o poder de, com a multiplicidade das línguas, construir abstrações. Ao luto decorrente da queda, a observação demorada conduz, enfim, a uma hiperconsciência, ou seja, à melancolia, conforme ilustra a gravura *Melencolia I*, de Albrecht Dürer (FIG. 1).

Retomando o ensaio teológico sobre a linguagem “Sobre a linguagem dos homens e sobre a linguagem em geral”, no período pré-lapsário o homem tinha o poder de nomear as coisas. Naquele processo, elas expressavam a si mesmas através do nome, ou seja, natureza e palavra, dessa forma, correspondiam uma a outra. Após a queda, as coisas passaram a comunicar algo além de si mesmas. Nasceu, assim, a dimensão significativa das palavras até chegar ao “abismo da tagarelice (*Geschwätz*)”,<sup>154</sup> lembrando a palavra empregada por Kierkegaard.

Ao se tornarem arbitrárias, as palavras passaram a ser empregadas para dizer além do objeto acarretando luto e tristeza. Dessa forma, a natureza que já era enlutada por não poder falar intensificou seu luto. Se antes ela era triste por não poder falar, agora sua tristeza se intensificou. Citando Benjamin: “Quão mais triste é ser nomeado, não por uma língua paradisíaca do nome, mas por uma das centenas de línguas humanas [...] as coisas não têm um nome próprio fora de Deus”.<sup>155</sup> A natureza, portanto, lamentaria se pudesse articular palavras. Num outro texto, também escrito em 1916, “O significado da linguagem no drama barroco e na tragédia” (*Die Bedeutung der Sprache in Trauerspiel und Tragödie*), ele reitera essa ideia

<sup>151</sup> BOLLE. *Fisiognomia da metrópole moderna*, p. 127.

<sup>152</sup> BENJAMIN. *Origem do drama barroco alemão*, p. 253; *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, p. 403. Tradução modificada.

<sup>153</sup> WOHLFARTH. On some Jewish motifs in Benjamin, p. 161.

<sup>154</sup> BENJAMIN. Über die Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen, p. 153.

<sup>155</sup> BENJAMIN. Über die Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen, p. 155. “Wieviel mehr aber benannt zu sein, nicht aus der einen seligen Paradiesessprache der Namen, sondern aus den hundertten Menschensprachen [...] Die Dinge haben keine Eigennamen außer in Gott”, *loc. cit.*



do lamento da natureza, ao dizer que “é a dualidade da palavra e seu significado que destrói a calma da saudade profunda e espalha tristeza sobre a natureza”.<sup>156</sup>

Nesse sentido, exatamente por reconhecer a degeneração da língua adâmica, ou ainda, afirmar o saber advindo do ato de conferir um significado arbitrário a alguma coisa, a alegoria é, desse modo, a exclamação da queda. No *Trauerspielbuch*, Benjamin retoma a noção de luto (*Trauer*) que perpassa o ensaio sobre a linguagem (*Über die Sprache überhaupt und die Sprache des Menschens*) e considera a relação entre alegoria e melancolia, ao lembrar que a primeira é “único divertimento do melancólico”,<sup>157</sup> e a segunda “traí o mundo pelo saber”. No entanto, continuando, ele ressalta um importante aspecto da alegoria: se por um lado ela trai as coisas, por outro, em sua tenaz auto-absorção, ela pode incluir “as coisas mortas em sua contemplação, para salvá-las”.<sup>158</sup>

Desse modo, a forma alegórica expressa o reconhecimento da degeneração da língua, que após a queda foi condenada à significação arbitrária. Ao mesmo tempo, ela, paradoxalmente, possibilita a redenção de objetos sem utilidade, desde que as coisas sejam apresentadas, ou ainda, redimidas sob o olhar subjetivo da melancolia. A existência da alegoria está submetida ao olhar melancólico, cuja contemplação torna possível reconfigurar as coisas oferecendo-lhes um novo *status* ontológico.

Isso posto, resta a dúvida: como pode a forma alegórica, um modelo eminentemente arbitrário de conferir significado a alguma coisa, ou ainda, uma forma que traz consigo o risco de cair no abismo da significação irresoluta, constituir um importante elemento no projeto benjaminiano de uma crítica redentora? Considerando a presença da alegoria como objeto teórico e mesmo como uma forma de teorizar, Benjamin conserva traços da concepção da linguagem encontrada no Gênesis, conforme abordada em seu ensaio “Sobre a linguagem dos homens e da linguagem em geral”. A alegoria, embora aparentemente possua o “poder” de renomear as coisas, com o caráter ontológico de impregnar uma coisa com um significado, ressalta a queda da linguagem expressa na multiplicidade das línguas, lembrando o mito de Babel, em que a unidade entre nome e coisa foi fragmentada. Alegorizar, dessa forma, não confere a uma coisa seu verdadeiro nome, mas antes um significado deliberadamente arbitrário a um determinado objeto. A forma alegórica expressa, portanto, o luto das diversas línguas do homem. A partir de sua característica de querer dizer outra coisa

---

<sup>156</sup> BENJAMIN. Die Bedeutung der Sprache in Trauerspiel und Tragödie, p. 139. “[...] es ist die Zwei des Wortes und seiner Bedeutung, welche die Ruhe der tiefen Sehnsucht zerstört und Trauer über die Natur verbreitet”, *loc. cit.*

<sup>157</sup> BENJAMIN. *Origem do drama barroco alemão*, p. 207.

<sup>158</sup> BENJAMIN. *Origem do drama barroco alemão*, p. 179.

que não o que é dito, seu emprego pode reproduzir um sem-fim de significados. Qualquer coisa pode ser qualquer coisa, lembrando as antinomias do alegórico.

A figura alegórica, afinal, anuncia o Mal, gerado pelo saber, conforme o Gênesis. “Como triunfo da subjetividade e irrupção de um despotismo sobre as coisas, esse saber é a origem de toda contemplação alegórica”.<sup>159</sup> Sob a observação do melancólico as coisas perdem sua utilidade e podem, então, ser deslocadas para um novo contexto, ou seja, transformadas em alegoria. Após a queda de Adão, o homem se distancia da natureza e a reduz como objeto de seu arbítrio. Nesse sentido, a questão do porquê do emprego de formas alegóricas no pensamento benjaminiano ganha ainda mais força.

Lukács interpreta que Benjamin viu na alegoria “o estilo específico realmente adequado à sensibilidade, ao pensamento e à vivência modernos”,<sup>160</sup> uma vez que seu trabalho sobre o drama barroco ultrapassa os limites de um estudo histórico-crítico. A forma alegórica, retomada por Baudelaire e, mais tarde, também nas vanguardas, forneceu-lhe mais um instrumento para sua reflexão, a qual “destrói como a alegoria, o contexto natural das coisas e quebra desta maneira, a continuidade aparente entre natureza e história, de modo tal que ambas se apresentam como mero amontoado de signos arbitrários”.<sup>161</sup> De fato, a forma alegórica possibilita considerar as coisas em sua dimensão fragmentada, bem como perceber a temporalidade que envolve tanto os objetos quanto o sujeito que os observa.

Se por um lado a utilização das alegorias pode levar à ideia de que o sujeito toma posse do objeto, ou seja, possui o conhecimento, por outro, a forma alegórica aparece como constituinte do método do desvio, o qual sempre retorna ao objeto considerando-o sob diversas perspectivas e, dessa forma, originando em relação a ele “uma alteridade sempre renovada”.<sup>162</sup> Desse modo, apesar de serem empregadas alegorias para a realização da filosofia, a apresentação do objeto e o esforço em eliminar o subjetivo na escrita conduzem a uma aproximação da diferença.

Benjamin procurou a qualquer custo rejeitar a subjetividade da crítica, ao que Adorno mais tarde se opôs por produzir efeitos colaterais no processo reflexivo, já que para ele, a objetivação da reflexão levaria à reificação do sujeito. A respeito dessa recusa da subjetividade, Max Pensky nota um intrigante aspecto que aponta para uma estreita relação entre a reflexão benjaminiana e seu objeto de estudo:

---

<sup>159</sup> BENJAMIN. *Origem do drama barroco alemão*, p. 256; *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, 407. Tradução modificada.

<sup>160</sup> LUKÁCS. Alegoria y símbolo, p. 458.

<sup>161</sup> WITTE. Sobre a literatura de Walter Benjamin, p. 104.

<sup>162</sup> GAGNEBIN. *História e narração em Walter Benjamin*, p. 87.

[a insistência no extermínio da subjetividade] encontra seus objetos para crítica na estética e em expressões filosóficas de extrema subjetividade, isto é, nas profundezas contemplativas e hipersubjetivas da visão alegórica, à qual o próprio método crítico de Benjamin guarda intensas afinidades.<sup>163</sup>

Esse projeto de eliminar o sujeito, continua Pensky, possui uma estreita relação com a questão da melancolia. Uma hipótese plausível considerando que a *bilis negra* produz no melancólico um sentimento “vinculado por um nexos interno à plenitude de um objeto” (conforme comentei no item sobre o luto e a melancolia no *Trauerspiel*). De maneira semelhante, Benjamin se vincula ao objeto investigado.

Outro aspecto importante em relação à alegoria, que, em certa medida, complementa a aproximação da diferença no âmbito conceitual é o domínio do outro presente no termo *allegoria*. Ao dizer outra coisa, a forma alegórica traz a tona o “outro” do discurso. Essa leitura, cuja importância política no domínio dos estudos culturais se mostra profundamente atual, pode ser vista também na alegoria do teatro barroco e, ainda mais fundamentalmente para este estudo: no caso da leitura e da apropriação que Benjamin faz da alegoria. A interpretação de Sigrid Weigel, sobretudo em *Leib- und Bildraum. Lektüre nach Walter Benjamin* (Corpo e espaço-imagem: Leituras sobre Walter Benjamin), ressalta a possibilidade de enxergar o *outro*, bem como uma reflexão acerca de gêneros na obra benjaminiana. No caso aqui investigado, o outro, considerando que os atores políticos eram os protagonistas daquelas peças do *Trauerspiel*, é ora ausente, ora subjugado à corte. Todos, afinal, estão sujeitos ao fim que assola a vida de todo e qualquer homem no contexto barroco: a morte.<sup>164</sup>

Como aludido no primeiro capítulo, no *Trauerspiel* o espaço do teatro revela a partir das encenações e de formas alegóricas a relação entre súditos e o soberano, ou seja, os atores políticos daquele tempo. Aparentemente, essa mesma cadeia expressa pelo teatro barroco reaparece no pensamento benjaminiano. No ensaio sobre o surrealismo, Benjamin escreve: “Organizar o pessimismo significa simplesmente extrair a metáfora moral da esfera da política, e descobrir no espaço da ação política o espaço completo da imagem”.<sup>165</sup> De modo semelhante ao que acontece no drama barroco, embora na direção inversa, há uma relação entre a política e a imagem. Se no drama barroco a encenação revela a política da época, Benjamin, por sua vez, propõe extrair do “espaço da ação política” a imagem.

<sup>163</sup> PENSKY. *Melancholy dialectics*. Walter Benjamin and the play of mourning, p. 64.

<sup>164</sup> Uma reflexão mais profunda a esse respeito, quer dizer, a representação do “outro” poderia ser trabalhada a partir da corrente crítica do *New Historicism*, conforme possibilitam recentes recepções da obra de Shakespeare. Em relação à obra de Walter Benjamin, ver o livro de Sigrid Weigel (1996).

<sup>165</sup> BENJAMIN. O surrealismo – O último instantâneo da inteligência europeia, p. 34.

Rainer Nägele identifica essa ocupação do espaço político com imagem com o teatro brechtiano, cuja radicalidade desconhece qualquer diferença entre o espaço do palco e o espaço da plateia. O teatro épico de Brecht não é uma metáfora, mas uma construção de uma “estrutura de representação – mais precisamente, de apresentação, de *Darstellung*”.<sup>166</sup> Dessa forma, a imagem não é uma representação, mas uma exposição de um ato determinado. Em se tratando da exposição de imagens, no materialismo benjaminiano o espaço de imagens é também o “espaço do corpo” (*Leibraum*) coletivo, continua Nägele. Essa apresentação de imagens pretende ser feita sem a mediação de conceitos, apenas imagens.

Essas características conferem à crítica benjaminiana um caráter muitas vezes inquietante. Entretanto, a teorização feita em torno do *Trauerspiel* se configura como uma ideia, seguindo a peculiar compreensão benjaminiana de que uma ideia se constitui de conceitos. Assim, a apresentação benjaminiana do drama barroco se constitui num amálgama de conceito e imagem, manifestos na palavra e no palco despedaçado.

O tradutor e comentador de sua obra, João Barrento<sup>167</sup> chega a dizer que Benjamin eventualmente mimetiza o objeto de sua reflexão, ou seja, ao aproximar-se das vanguardas, sua linguagem efetua aquilo que está descrevendo. Também o estudioso americano Fredric Jameson menciona que a escolha da Alemanha da Guerra dos Trinta Anos – contexto histórico do drama barroco – e da Paris, “capital do século XIX”, os dois casos essencialmente alegóricos, combinam com o processo de pensamento do, assim chamado, “teórico da alegoria” que antes mesmo de tomar a alegoria como objeto de estudo, seu procedimento já é em si mesmo alegórico.<sup>168</sup> Já antes desses dois, Theodor Adorno afirmara que o pensamento benjaminiano “adere e se aferra na coisa, como se ele quisesse transformar-se num tatear, num cheirar, num saborear”.<sup>169</sup>

Adorno considerava que o pensamento crítico de Benjamin se constituía mimético e, embora pretendesse ser marxista, não fazia uso consistente da dialética, encontrando-se, muitas vezes, alojado no “cruzamento da magia com o positivismo”. Dessa forma, na perspectiva adorniana, Benjamin retomava várias características relacionadas à *mimesis*, por ele, junto a Horkheimer, condenadas na *Dialética do esclarecimento*, conforme elucida Jeanne Marie Gagnebin: “pensamento mágico remanescente, falta de distanciamento crítico e

<sup>166</sup> NÄGELE. *Dialectical materialism between Brecht and the Frankfurt School*, p. 172.

<sup>167</sup> BARRENTO. *Ler o que não foi escrito. Conversa inacabada entre Walter Benjamin e Paul Celan*. No decorrer da obra, Barrento opera uma curiosa análise a respeito do teor crítico-filosófico da escrita benjaminiana, considerando, sobretudo, história e linguagem e percebendo afinidades com o poeta alemão Paul Celan.

<sup>168</sup> JAMESON. *Walter Benjamin; or, Nostalgia*, p. 60.

<sup>169</sup> ADORNO. *Caracterização de Walter Benjamin*, p. 236.

identificação como existente, impossibilidade de uma visão totalizante e, em lugar dela, um apego sentimental ao particular, em vez da mediação, uma falsa imediaticidade”.<sup>170</sup>

A alegoria em Walter Benjamin assume a importância de um conceito para instrumentalizar sua crítica. Trata-se de mais um recurso para a construção de imagens. Mimetizar o objeto de estudo não quer dizer distanciar-se criticamente, mas significa antes uma reconciliação com ele. Além disso, a utilização da forma alegórica, dentre outros caracteres artísticos empregados na metodologia benjaminiana, pode oferecer-lhe uma ferramenta para alcançar um propósito da filosofia ansiado pelo próprio Adorno: “dizer o indizível”.<sup>171</sup>

No *Trauerspiel* a forma alegórica aparecia refletindo a história do homem do século XVII ou até mesmo sua condição no mundo. Em várias peças da dramaturgia barroca “a imagem do palco, ou mais exatamente, da corte, se transforma na chave para a compreensão da história”.<sup>172</sup> O palco aparece como espaço em que as peças apresentam os principais atores políticos e os eventos que norteavam a vida daquele povo alegorizados e o tempo encena a história da natureza revelando as ruínas. Itinerante, o palco, aos poucos, se despedaça. As ruínas reaparecem na Paris de Haussmann. Dessa vez como retrato da modernidade, ou seja, como resultado da modernização da arquitetura para favorecer o desenvolvimento capitalista, ao mesmo tempo anunciando enigmaticamente os destroços que um futuro não muito distante mostraria.

Mais tarde, nas famosas teses de “Sobre o conceito da história”, a mesma imagem é vislumbrada pelo anjo da história que, impulsionado por um vento forte, tem a face voltada para trás, onde vê no acúmulo de escombros “uma catástrofe única”.<sup>173</sup> Através do quadro de Paul Klee, o *Angelus Novus* (FIG. 2), Benjamin enxerga a imagem apocalíptica da história e assim constrói alegoricamente, de forma profética, a sucessão de eventos que tomariam a história nos anos que seguiriam a formulação das teses. A imagem das ruínas revela, afinal, elementos da fisionomia de cada época e, de igual maneira, a consciência da precariedade da vida e a condição inexorável do tempo que, como no mito grego, devora todos os seus filhos.

Benjamin ao longo de seu percurso encontrou afinidades eletivas que confirmaram a funcionalidade da fragmentação característica de sua crítica em vários lugares.

<sup>170</sup> GAGNEBIN. Do conceito de mimesis no pensamento de Adorno e Benjamin, p. 96. Na *Dialética do esclarecimento*, Adorno e Horkheimer demonstram a passagem do mito ao *lógos* a partir da figura de Ulisses, cuja odisseia em direção ao domínio das outras coisas se estabelece, dentre outras artimanhas, empregando a *mimesis* como instrumento para constituição do sujeito em relação ao outro. Anos mais tarde, Adorno reabilitaria a *mimesis* em sua *Teoria estética*.

<sup>171</sup> ADORNO. *Philosophische Terminologie*, p. 82.

<sup>172</sup> BENJAMIN. *Origem do drama barroco alemão*, p. 115.

<sup>173</sup> BENJAMIN. *Sobre o conceito da história*, p. 226.

Nos românticos de Iena, no método da montagem e, também, na fragmentada estrutura alegórica do *Trauerspiel*. Em todas essas fontes ele observou o mote: “arrancar as coisas de seu contexto habitual”.<sup>174</sup> Sua crítica se constitui, afinal, de um emaranhado de coisas como o inabitual, os pormenores, os detritos, que entregues a um movimento a contrapelo – que o historiador materialista mencionado nas teses de 1940 é evocado a cumprir –, ou a uma recordação a maneira proustiana que subjaz o sujeito, configuram um projeto de valorização do objeto. Trata-se de um pensamento que, como um rolo de filme, contém um índice de imagens e uma frágil força messiânica capaz de ouvir o apelo do passado. Em seu método labiríntico, muitas vezes confuso, o exercício de pensar deve “ir e vir” e interromper-se para, enfim, atualizar-se com o perigo de, como uma obra de arte, permanecer na noite escura. A despeito de todas as críticas, Adorno muitas vezes conseguiu exprimir com sensibilidade e perspicácia a contundência da reflexão benjaminiana como ao dizer que nela “o muro das palavras, que ele [Benjamin] quebrava, concedia autoridade ao pensamento sem-teto”.<sup>175</sup>

Sua escrita, afinal, efetua a passagem da alegoria de objeto de estudo para recurso textual do exercício crítico de seu pensamento. Para compreender esse caminho feito em Benjamin, nada melhor que uma imagem, analisando a questão de uma maneira essencialmente benjaminiana. A consideração de que ele mimetiza seu objeto de estudo encontra sua tradução na chamada “Fita de Möbius” (*das Möbiusband*), assim chamada por ter sido descoberta pelo matemático alemão August Ferdinand Möbius, em 1858. Trata-se de uma fita que, torcida e colada suas duas extremidades, possui como propriedade a não orientação em relação ao exterior e interior. Em linhas gerais, ela possui apenas um lado. Seu interior a certa altura torna-se o exterior, constituindo, assim, uma superfície única. De forma semelhante, a linha divisória entre objeto de estudo e a escrita benjaminiana se entrecruzam. O exterior, isto é, o que é abordado pela investigação, a certa altura, vem a constituir o interior do texto. Como um enigma ou uma alegoria, seu pensamento espera uma interpretação.

---

<sup>174</sup> BENJAMIN. Parque Central, p. 163.

<sup>175</sup> ADORNO. Einleitung zu Benjamins *Schriften*, p. 573. “Die Mauer der Worte, die er abklopft, gewährt dem obdachlosen Gedanken Autorität und Schutz [...]”. *Loc. cit.*

Considerações finais ou lembrar-se do futuro

Após ler Benjamin, algumas reticências, eventualmente, insistem em continuar. Em relação ao assunto aqui abordado o que certamente se pode dizer é que em sua própria obra, muitas vezes são encontrados vestígios capazes de justificar, em certa medida, a importância da alegoria em sua constituição, como, por exemplo, no texto “Canteiro da obra”, de *Rua de mão única*, no qual, de forma semelhante às crianças, o autor reconhece “o rosto do mundo das coisas”:

[...] as crianças são inclinadas de modo especial a procurar todo e qualquer lugar de trabalho onde visivelmente transcorre a atividade sobre as coisas. Sentem-se irresistivelmente atraídas pelo resíduo que surge na construção, no trabalho de jardinagem ou doméstico, na costura ou na marcenaria. Em produtos residuais reconhecem o rosto que o mundo das coisas volta exatamente para elas e para elas unicamente [...].<sup>1</sup>

Benjamin, qual uma criança, possui esse olhar capaz de reconhecer o “rosto do mundo das coisas”. Percorrer suas páginas significa compartilhar essa perspectiva de leitura de objetos, resíduos, restos. Nesse contexto, o ato de ler é frequentemente norteado por imagens, recortes, fragmentos. No trabalho do entendimento, o pensamento cumpre o desígnio epistemológico por ele proposto, ou seja, movimentar-se e parar repentinamente. De certo modo, novamente tomando uma imagem para esclarecer a ideia, em *Rua de mão única* e nas *Passagens*, o primeiro contato feito pelo trabalho da leitura poderia ser comparado a Franz Biberkopf, o protagonista do romance de Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz* (1929), que rodeado por placas, lugares, pessoas, anúncios, automóveis, caminha atordoado e aos poucos passa a conhecer um pouco mais de seu tempo.

Benjamin possuía o anseio de se tornar o maior crítico alemão. É mesmo provável que tenha alcançado o desiderato. Seu nome é muitas vezes precipitadamente associado à Escola de Frankfurt (mesmo ele tendo tido uma complexa relação com o Instituto de Pesquisas Sociais), a que pertenceu Theodor Adorno, Max Horkheimer, Jürgen Habermas, Herbert Marcuse, dentre outros importantes nomes. Em todo caso, hoje é indiscutível a relevância das reflexões por ele feitas no âmbito das ciências humanas.

Como consequência da originalidade de sua crítica, existe a dificuldade de circunscrevê-lo a uma área do conhecimento. Sua riqueza nos detalhes complexifica a apreensão do todo, muitas vezes, deixando como pistas para interpretar o seu *modus criticus* seus próprios apontamentos. Ao referir-se ao *Trauerspiel* parecia, a longo prazo, estar falando de sua própria obra: “A originalidade estilística desse drama era incomparavelmente mais perceptível nos detalhes que no todo”.<sup>2</sup> Um belo fragmento de *Rua de mão única*, em que a

<sup>1</sup> BENJAMIN. *Rua de mão única*, p. 18-19.

<sup>2</sup> BENJAMIN. *Origem do drama barroco alemão*, p. 83.



imaginação (*Phantasie*) é definida como “o dom de interpolar no infinitamente pequeno, descobrir para cada intensidade, como extensiva, sua nova plenitude comprimida”,<sup>3</sup> funciona, de certa maneira, como uma consideração a respeito de seu singular e idiossincrático pensamento.

Seu modo de pensar se voltava, como bem lembra Adorno ao escrever o perfil de seu amigo, para “aquilo que, no modo tradicional de filosofar, seria considerado ocasional, efêmero e totalmente insignificante”. Na reflexão benjaminiana, continua o pensador frankfurtiano, tudo isso “confirmava-se nele como a via de acesso ao obrigatório”.<sup>4</sup> Paralelamente à relevância dos pormenores, das coisas sem importância, a linguagem também recebe um grande valor na exposição de ideias. Tal como a criança que, livre das conceituações, é capaz de considerar a língua de forma plástica e espontânea, Benjamin realiza uma reflexão próxima à linguagem poética, a qual está livre de teorizações sistematizadas. De fato, ele pensava poeticamente, dizia Hannah Arendt.<sup>5</sup> Em sua escrita, escreve Gershom Scholem, “o elemento discursivo de estrita exposição conceitual ocupa plano secundário em relação ao método descritivo pelo qual ele tenta deixar a experiência falar”.<sup>6</sup> *Rua de mão única* e as *Passagens* marcam o uso do concreto e do sonho, bem como a fuga de uma teorização em que se utilizassem conceitos, são obras que apresentam imagens a partir de montagens, como se a experiência pudesse se manifestar nas palavras.

A alegoria, primeiramente vislumbrada no *Trauerspielbuch*, aparece como constituinte do *modus operandi* do trabalho crítico benjaminiano. Como elemento empregado na hermenêutica daqueles livros do drama barroco, ela recebe uma relevância que, no campo das investigações literárias, deve ser considerada ainda hoje. Jeanne Marie Gagnebin, na conclusão de seu texto “Nas fontes paradoxais da crítica literária. Walter Benjamin relê os românticos de Iena”, propõe que o papel da crítica dos nossos dias – sucessora dos primeiros românticos alemães –, talvez, seja, seguindo as reflexões benjaminianas, refletir sobre a relação entre crítica e historicidade, realçando esta última na obra de arte e, até mesmo, em torno da crítica. No âmbito crítico, a alegoria como forma interpretativa permite pensar a importância do tempo e da história, bem como perceber o devido valor do trabalho crítico.

Ao final deste estudo ressurgiu uma pergunta que, sorrateiramente, percorreu todas as páginas dedicadas à investigação do drama barroco. Seria possível circunscrever *Trauerspiel* como conceito ou como imagem? Ao justificá-lo como ideia, Benjamin chama

<sup>3</sup> BENJAMIN. *Rua de mão única*, p. 41; *Einbahnstraße*, p. 117.

<sup>4</sup> ADORNO. Caracterização de Walter Benjamin, p. 224.

<sup>5</sup> ARENDT, Hannah. Introduction to *Illuminations*, p. 4.

<sup>6</sup> SCHOLEM. Walter Benjamin, p. 189.

atenção para o fato de que o termo em questão agrupa um conjunto de conceitos, lembrando que, conforme apresentado na epistemologia benjaminiana do prefácio do *Barockbuch*, as ideias são a “interpretação objetiva” dos fenômenos.<sup>7</sup> Assim sendo, imagem e conceito configuram a ideia de *Trauerspiel*. Embora Benjamin critique a conceituação feita em torno da tragédia, sua própria teorização em relação ao drama barroco é, em certa medida, conceitual – fruto do trabalho filológico e histórico realizado por ele realizado, bem como consequente de sua própria teoria do conhecimento. Nesse sentido, o *Trauerspiel* se apresenta como uma configuração de uma época.

A teoria da alegoria anunciada no livro sobre o drama barroco reitera a crítica feita por Benjamin no ensaio “As afinidades eletivas de Goethe” à perspectiva mítica que justifica a organicidade natural na obra. Ao contrário da ideia goetheana, “significação e morte amadurecem juntas no curso do desenvolvimento histórico”.<sup>8</sup> A visão alegórica, continua Benjamin, marca a demarcação entre a *physis* e a significação. A historicidade é, dessa forma, reconhecida pela crítica e, então, trazida para constituir a análise, o que possibilita, seguindo o ponto de vista benjaminiano, dizer que “todo acontecimento hermenêutico é [...] uma ocupação com as ruínas (do sentido) e os seus enigmas”,<sup>9</sup> como menciona João Barrento no prefácio de *Ideia da prosa* de Giorgio Agamben.

Em relação à obra benjaminiana, a alegoria possui um valor tanto em sua consideração acerca do *Trauerspiel*, revelando a história do século XVII cuja mentalidade barroca conservava ainda traços medievais, quanto ao ser associada ao materialismo histórico empreendido por Benjamin em seus estudos tardios, conforme ilustram *Rua de mão única* e, sobretudo, o *Passagen-Werk*.

Em “O pintor da vida moderna”, Baudelaire escreve que os desenhos do senhor C.G. (como preferia ser tratado o ilustrador holandês Constantin Guys) serviriam como “arquivos preciosos da vida civilizada”. Mais tarde, a poesia baudelaireana foi utilizada por Benjamin como objeto social. Concluindo a cadeia, *Rua de mão única*, à sua maneira, serve hoje como um arquivo da vida alemã durante o período de miséria e desolação que ocorreu na década de 1920. Trata-se de uma obra que, embora seja eminentemente vanguardista, poderia também ser considerada uma espécie de fenomenologia da vida marcada por uma época de crises. Ademais, apesar de ser um livro contextualizado pela Alemanha no período entre guerras, o conjunto de fragmentos descreve situações que ilustram o declínio da experiência, o

<sup>7</sup> BENJAMIN. *Origem do drama barroco alemão*, p. 56.

<sup>8</sup> BENJAMIN. *Origem do drama barroco alemão*, p. 188.

<sup>9</sup> BARRENTO. Prefácio de *Ideia da prosa*, p. 13.

crescimento desenfreado do capitalismo, o fenômeno do fetichismo de mercadoria (na produção e no consumo de bens) e, enfim, a ingênua crença positivista na técnica<sup>10</sup> que levou o homem à terrível vivência das guerras. Trata-se de uma obra que tendo em vista aspectos formais pode ser considerada uma alegoria de uma época, ou mesmo, como alegoria de uma face da história.

No desfecho desse “livro de anotações”, a relação entre o indivíduo e o cosmos é problematizada pelo desenvolvimento tecnológico. Reduzido à imediatividade, a percepção do homem moderno não alcança o que para ele tornou-se o longínquo momento mágico da “experiência cósmica”<sup>11</sup> que o homem antigo conhecia. Seu vínculo com o universo é reconhecido somente pela mediação da técnica. Diferentemente da vida antiga, a relação com as coisas passa a ser estabelecida exclusivamente pelo dinheiro.<sup>12</sup> Distante do progresso contínuo e benéfico que muitos acreditavam, os homens se afastam uns dos outros e, aos poucos, perdem a capacidade de comunicar.

A quebra da tradição, bem como a perda da capacidade de intercambiar experiências, diagnosticada por uma série de pensadores no século XX, dentre eles Walter Benjamin, nos impele a questionar aspectos sociais e comportamentais da vida atual, como, por exemplo, a crença de que muitas relações interpessoais atualmente dependem unicamente da mediação da tecnologia.

Outras obras mencionadas nas páginas deste estudo também anunciam uma atualidade curiosa, como é o caso das *Passagens*, as quais, mormente as *Exposés* de 1935 e de 1939, evidenciam o efeito da produção industrial nas formas culturais tradicionais. As galerias construídas no século XIX descritas por Benjamin antevêm os *shopping centres* atuais, onde arquitetura e recursos tecnológicos são utilizados para promover o bem-estar do consumidor e, por conseguinte, otimizar as vendas. Hoje, seja dia ou noite em alguns desses complexos de compras, a iluminação permanece sempre a mesma, como se o tempo não passasse para aqueles que compram.

Também a imagem do homem da multidão, o conto escrito por Edgar Allan Poe, e seguido por Baudelaire, revela-se de contundente vigor para pensar os dias atuais. A personagem descrita no conto, um homem que, envolvido por uma massa amorfa, caminha sem perceber os outros à sua volta, é uma silhueta da vida moderna que com o passar dos anos

---

<sup>10</sup> Aparentemente, o aspecto teológico da obra benjaminiana está associado justamente à crítica à crença positivista na técnica. Seria, por assim dizer, um gesto contra o *Entzauberung der Welt*, como anuncia Max Weber, no sentido de se buscar um *Verzauberung der Welt*, não mais garantido pelo discurso das religiões estabelecidas, mas apresentando-se como uma alternativa ao discurso positivista.

<sup>11</sup> BENJAMIN. *Rua de mão única*, p. 68.

<sup>12</sup> BENJAMIN. *Rua de mão única*, p. 55.

se acirrou ainda mais, sobretudo considerando que a rotina nas grandes metrópoles com o decorrer dos anos passou a ser regulada pelo relógio e exigir que a produção capitalista em larga escala continuasse superando os números incessantemente.

No final deste percurso, é preciso reconhecer que a leitura das *Passagens* certamente se constitui, de modo semelhante à condição da obra que em seu inacabamento se entrega à recepção crítica, um *work-in-progress*. Sobre a condição inacabada desse livro, que poderia ser considerado, a *opus magnum* benjaminiana, um pensamento de Novalis curiosamente parece vir a calhar: “Apenas o incompleto pode ser compreendido, pode nos levar mais além. O completo pode apenas ser desfrutado. Se quisermos compreender a natureza, devemos então pô-la como incompleta”.<sup>13</sup> Trata-se de um livro que em seu inacabamento oferece a possibilidade de ler o que não foi escrito.

Por fim, resta dizer que a recuperação da alegoria e sua utilização – empreendida tanto mediante a alegoria interpretativa, quanto a construtiva – ao lado da temporalidade e historicidade, características da condição alegórica, ressalta, em oposição a uma interpretação eterna, o constante e frutífero debate entre a obra de arte e sua recepção na construção de um pensamento. Assim, se por um lado, a alegoria não escapa da condição do homem após a queda, ao contrário, reitera o aspecto múltiplo da língua pós-lapsária: a tagarelice dos significados; por outro, aliada ao método do desvio benjaminiano, que em suas constantes idas e vindas continuamente renova uma alteridade com o objeto,<sup>14</sup> ela possibilita, dessa forma, considerar diferenças na renovação de significados.

A filosofia desse “pensador inesgotável”, para empregar uma expressão utilizada por Adorno em sua “Caracterização de Walter Benjamin”, se mostra ainda atual e constante. Isso porque, como ele mesmo afirma ao refletir sobre crítica e arte na perspectiva do romantismo de Iena, “uma obra crítica, por mais alta que se considere sua validade, não pode ser conclusiva”.<sup>15</sup> O pensamento de Walter Benjamin ainda hoje oferece ferramentas para discutir fenômenos e circunstâncias no âmbito estético, social, histórico e político de nosso tempo. Por isso, no fim desta aventura investigativa, me esquivo de um ponto final e deixo a porta entreaberta, como quem espera alguém que está prestes a chegar. Afinal, Benjamin é um desses autores que, certamente, será revisitado durante muito tempo.

---

<sup>13</sup> NOVALIS *apud* BENJAMIN. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*, p. 76.

<sup>14</sup> GAGNEBIN. *História e narração em Walter Benjamin*, p. 87.

<sup>15</sup> BENJAMIN. *Conceito de crítica de arte no romantismo alemão*, p.59.

## Referências

## Fontes

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica. In: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução [de] Sérgio Paulo Rouanet, São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 165-196. (Obras escolhidas. v. 1)

\_\_\_\_\_. Anmerkungen der Herausgeber. In: *Gesammelte Schriften*. Organização [de] Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1991, p. 797-1266. v. 1.

\_\_\_\_\_. Anmerkungen des Herausgebers. In: *Gesammelte Schriften*. Organização [de] Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1991, p. 1065-1350. v. 5.

\_\_\_\_\_. As afinidades eletivas de Goethe. In: \_\_\_\_\_. *Ensaio reunidos: escritos sobre Goethe*. Tradução [de] Mônica Krausz Bornebusch, Irene Aron e Sidney Camargo; Supervisão e notas [de] Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo: Duas Cidades: Editora 34, 2009, p. 11-121.

\_\_\_\_\_. Berliner Chronik. In: *Gesammelte Schriften*. Organização [de] Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1991, p. 465-519. v. 6.

\_\_\_\_\_. Brinquedo e brincadeira. Observações sobre uma obra monumental. In: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução [de] Sérgio Paulo Rouanet, São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 249-253. (Obras escolhidas. v. 1)

\_\_\_\_\_. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Tradução [de] José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista, São Paulo: Brasiliense, 1994. 271 p. (Obras escolhidas. v. 3)

\_\_\_\_\_. Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik. In: \_\_\_\_\_. *Gesammelte Schriften*. Organização [de] Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1991, p. 7-122. v. 1.

\_\_\_\_\_. Der Sürrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz. In: \_\_\_\_\_. *Gesammelte Schriften*. Organização [de] Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1991, p. 295-310. v. 2.

\_\_\_\_\_. Die Bedeutung der Sprache in Trauerspiel und Tragödie. In: \_\_\_\_\_. *Gesammelte Schriften*. Organização [de] Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1991, p. 137-140. v. 2.

\_\_\_\_\_. *Einbahnstraße*. 1. Aufl. Berlin: Ernst Rowohlt, 1928. Edição fac-similada. 83 p. Disponível em: < <http://www.archive.org/details/Einbahnstrae>>, Acesso em 15 Out. 2011.

\_\_\_\_\_. Experiência e pobreza. In: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução [de] Sérgio Paulo Rouanet, São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 114-119. (Obras escolhidas. v. 1)

\_\_\_\_\_. *Gesammelte Briefe*. Organização [de] Christoph Gödde e Henri Lonitz. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1995-2000. 6 v.

\_\_\_\_\_. *Gesammelte Schriften*. Organização [de] Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1991. 7 v.

\_\_\_\_\_. Goethes Wahlverwandschaften. In: \_\_\_\_\_. *Gesammelte Schriften*. Organização [de] Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1991, p. 123-201. v. 1.

\_\_\_\_\_. *Illuminations*. Edição e introdução [de] Hannah Arendt. Tradução [de] Harry Zohn, New York: Schocken Books, 1992. 267 p.

\_\_\_\_\_. Imagens do pensamento. In: \_\_\_\_\_. *Rua de mão única*. Tradução [de] Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins, São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 143-277. (Obras escolhidas. v. 2)

\_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução [de] Sérgio Paulo Rouanet, São Paulo: Brasiliense, 1985. 253 p. (Obras escolhidas. v. 1)

\_\_\_\_\_. O autor como produtor. In: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução [de] Sérgio Paulo Rouanet, São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 120-136. (Obras escolhidas. v. 1) **COMPLETAR**

\_\_\_\_\_. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. Tradução e notas [de] Márcio Seligmann-Silva, São Paulo: Iluminuras, 2002. 144 p.

\_\_\_\_\_. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e história da cultura*. Tradução [de] Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221. (Obras escolhidas. v. 1)

\_\_\_\_\_. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução [de] Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984. 276 p.

\_\_\_\_\_. *Origem do drama trágico alemão*. Tradução [de] João Barrento, Lisboa: Assírio & Alvim, 2004. 363 p.

\_\_\_\_\_. Paris, a capital do século XIX (Exposé de 1935). In: \_\_\_\_\_. *Passagens*. Tradução [de] Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão, Organização [de] Willi Bolle e Olgária Mattos, Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006, p. 39-51.

\_\_\_\_\_. Paris, capital do século XIX (Exposé de 1939). In: \_\_\_\_\_. *Passagens*. Tradução [de] Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão, Organização [de] Willi Bolle e

Olgária Mattos, Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006, p. 53-67.

\_\_\_\_\_. Parque Central. In: \_\_\_\_\_. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Tradução [de] José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista, São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 151-181. (Obras escolhidas. v. 3)

\_\_\_\_\_. *Passagens*. Tradução [de] Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão, Organização [de] Willi Bolle e Olgária Mattos, Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006. 1167 p.

\_\_\_\_\_. *Rua de mão única*. Tradução [de] Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins, São Paulo: Brasiliense, 1994. 277 p. (Obras escolhidas. v. 2)

\_\_\_\_\_. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: \_\_\_\_\_. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Tradução [de] José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. 3.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 103-149. (Obras escolhidas. v. 3)

\_\_\_\_\_. Sobre o conceito da História. In: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e história da cultura*. Tradução [de] Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 222-232. (Obras escolhidas. v. 1)

\_\_\_\_\_. Trauerspiel und Tragödie. In: \_\_\_\_\_. *Gesammelte Schriften*. Organização [de] Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1991, p. 133-137. v. 2.

\_\_\_\_\_. Traumkitsch. In: \_\_\_\_\_. *Gesammelte Schriften*. Organização [de] Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1991, p. 620-622. v. 2.

\_\_\_\_\_. Über einige Motive bei Baudelaire. In: \_\_\_\_\_. *Gesammelte Schriften*. Organização [de] Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1991, p. 655-. v. 1.

\_\_\_\_\_. Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen. In: \_\_\_\_\_. *Gesammelte Schriften*. Organização [de] Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1991, p. 140-157. v. 2.

\_\_\_\_\_. *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. In: \_\_\_\_\_. *Gesammelte Schriften*. Organização [de] Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1991, p. 203-430. v. 1.

\_\_\_\_\_. *The correspondence of Walter Benjamin, 1910-1940*. Edição [de] Theodor W. Adorno e Gershom Scholem. Tradução [de] Manfred R. Jacobson e Evelyn M. Jacobson. Chicago: University of Chicago Press, 1994. 651 p.

\_\_\_\_\_. *The origin of German tragic drama*. Tradução [de] John Osborne. London: Verso, 1999. 256 p.

\_\_\_\_\_. Zentralpark. In: \_\_\_\_\_. *Gesammelte Schriften*. Organização [de] Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1991, p. 655-690. v. 1.



## Referencial teórico

ADORNO, Theodor Wiesengrund. *Aesthetic theory*. Tradução [de] Robert Hullot-Kentor. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997. 389 p.

\_\_\_\_\_. Benjamins Einbahnstrasse. In: \_\_\_\_\_. *Noten zur Literatur IV. Gesammelte Schriften*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 1974, p. 680-685. v. 2

\_\_\_\_\_. Caracterização de Walter Benjamin. In: \_\_\_\_\_. *Prismas*. Crítica cultural e sociedade. Tradução [de] Flávio Kothe, Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Ática, 1998, p. 223-237.

\_\_\_\_\_. *Dialética negativa*. Tradução [de] Marco Antonio Casanova e revisão técnica [de] Eduardo Soares Neves da Silva. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2009. 351 p.

\_\_\_\_\_. Die Idee der Naturgeschichte. In: \_\_\_\_\_. *Gesammelte Schriften I*. 1 Aufl. Frankfurt a.M.: Suhrkamp V., p. 345-365. v. 1.

\_\_\_\_\_. Einleitung zu Benjamins *Schriften*. In: \_\_\_\_\_. *Noten zur Literatur IV. Gesammelte Schriften*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp V., 1974, p. 567-598. v. 2

\_\_\_\_\_. Extorted Reconciliation: on Georg Lukács' *Realism in our Time*. In: \_\_\_\_\_. *Notes to literature*. Tradução [de] Shierry Weber Nicholzen. New York: Columbia University Press, 1991, p. 216-240.

\_\_\_\_\_. *Kierkegaard: construction of the aesthetic*. Tradução e edição [de] Robert Hullot-Kentor. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989. 166 p. (Theory and history of literature. v. 61)

\_\_\_\_\_. *Minima moralia: reflexões a partir da vida danificada*. Tradução [de] Luiz Eduardo Bicca e revisão [de] Guido de Almeida. São Paulo: 1992. 216 p.

\_\_\_\_\_. *Negative dialectics*. Tradução [de] E. B. Ashton. New York: Continuum, 1983. XXI, 416 p.

\_\_\_\_\_. O ensaio como forma. In: \_\_\_\_\_. *Notas de Literatura I*. Tradução [de] e apresentação Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003, p. 15-45.

\_\_\_\_\_. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: \_\_\_\_\_. *Notas de Literatura I*. Tradução [de] e apresentação Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003, p. 55-64.

\_\_\_\_\_. Revendo o surrealismo. In: \_\_\_\_\_. *Notas de Literatura I*. Tradução [de] e apresentação Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003, p. 135-140.

\_\_\_\_\_. *Teoria estética*. Tradução [de] Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1982. 295 p.

\_\_\_\_\_. Theorien und Theoretiker. Walter Benjamin. In: \_\_\_\_\_. *Vermischte Schriften*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 1986, p. 169-189.

\_\_\_\_\_; BENJAMIN, Walter. *The complete correspondence, 1928-1940*. Tradução [de] Henri Lonitz. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1999. 383 p.

\_\_\_\_\_; HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*. 2 ed. Tradução [de] Guido Antonio de Almeida, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2006. 223 p.

AGAMBEN, Giorgio. "Bartleby". In: \_\_\_\_\_. *A comunidade que vem*. Tradução [de] Antônio Guerreiro. Lisboa: Editorial Presença, 1993. P. 33-35.

\_\_\_\_\_. "Bartleby, or on Contingency". In: \_\_\_\_\_. *Potentialities*. Tradução [de] Daniel Heller-Roazen. Stanford: Stanford Press, 1999, p. 243-274.

\_\_\_\_\_. *Estâncias. A palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007. 263 p.

\_\_\_\_\_. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Tradução [de] Henrique Burigo, Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005. 188 p.

\_\_\_\_\_. Language and history: linguistic and historical categories in Benjamin's thoughts. In: \_\_\_\_\_. *Potentialities*. Tradução [de] Daniel Heller-Roazen. Stanford: Stanford University Press, 1999, p. 48-61.

\_\_\_\_\_. O príncipe e o sapo. O problema do método em Adorno e Benjamin. In: \_\_\_\_\_. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Tradução [de] Henrique Burigo, Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005, p. 129-149.

\_\_\_\_\_. O que é o contemporâneo? In: \_\_\_\_\_. *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Tradução [de] Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009, p. 57-73.

\_\_\_\_\_. Potentiality. In: \_\_\_\_\_. *Potentialities*. Tradução [de] Daniel Heller-Roazen. Stanford: Stanford University Press, 1999, p. 175-239.

\_\_\_\_\_. Walter Benjamin and the demoniac: happiness and historical redemption. In: \_\_\_\_\_. *Potentialities*. Tradução [de] Daniel Heller-Roazen. Stanford: Stanford University Press, 1999, p. 138-159.

ALLISON, Henry E. *Kant's theory of taste: a reading of the Critique of aesthetic judgment*. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2001. 424 p.

ARENDDT, Hannah. *Entre o passado e o futuro*. 6 ed. Tradução [de] Mauro W. Barbosa de Almeida. São Paulo: Perspectiva, 2007. 348 p. (Coleção Debates v. 64)

\_\_\_\_\_. Introduction. Walter Benjamin: 1892-1940, In: BENJAMIN, Walter. Tradução [de] Harry Zohn. *Illuminations*. London: Fontana Press, 1982, p. 1-55.

\_\_\_\_\_. *The origins of totalitarianism*. New York: Harcourt, Brace & World, 1966. 526 p.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução [de] Eudoro de Sousa. Porto Alegre: Globo, 1966. 264 p.

\_\_\_\_\_. *Problemata*. In: \_\_\_\_\_. *The works of Aristotle*. Edição [de] W. D. Ross; Tradução [de] E. S. Forster. Oxford: Clarendon, 1963. v. 7. Autoria discutível.

AUERBACH, Jonathan. Chasing Film Narrative: Repetition, Recursion, and the Body in Early Cinema. *Critical Inquiry*. Chicago: University of Chicago Press, v. 26, n. 4, p. 798-820. Summer 2000.

BAHR, Hermann. *Expressionismus*. München: Delphin Verlag, 1920. 150 p. Disponível em: <<http://www.archive.org/stream/expressionismus00bahrgoog#page/n189/mode/2up>>, Acesso em: 1 Nov. 2011.

BAITELLO JUNIOR, Norval. *Dadá-Berlim: des/montagem*. São Paulo: Annablume, 1994. 131 p.

BARRENTO, João. *Ler o que não foi escrito*. Conversa inacabada entre Walter Benjamin e Paul Celan. Lisboa: Cotovia, 2005. 62 p.

\_\_\_\_\_. *O Cardo e a Rosa*. Poesia do Barroco Alemão. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002. 128 p.

\_\_\_\_\_. Prefácio. In: AGAMBEN, Giorgio. *Ideia da prosa*. Tradução, prefácio e notas [de] João Barrento. Lisboa: Cotovia, 1999, p. 9-16.

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Tradução e notas [de] Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. 658 p.

\_\_\_\_\_. *Sobre a modernidade*. 6 ed. Tradução [de] Teixeira Coelho. São Paulo: Paz e Terra, 2007. 78 p.

BENJAMIN, Andrew. *Art, mimesis and the avant-garde: aspects of a philosophy of difference*. London ; New York: Routledge, 1991. 217 p.

\_\_\_\_\_. Benjamin's modernity. In: FERRIS, David S. (Org.). *The Cambridge Companion to Walter Benjamin*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004, p. 97-114.

BENSE, Max. Sobre a literatura de Walter Benjamin. *Revista USP*, n. 15, p. 118-122, 1992.

BÍBLIA SAGRADA. A. T. *Gênesis*. 2. ed. rev. Barueri: Almeida, 2004. cap. 1-11, p. 3-11.

BLOCH, Ernst. Recollections of Walter Benjamin. In: SMITH, Gary (Org.). *On Walter Benjamin: Critical Essays and Recollections (Studies in Contemporary German Social Thought)*. Massachusetts: MIT Press, 1991, p. 338-345.

BOLLE, Willi. *Fisiognomia da metrópole moderna: representação da história em Walter Benjamin*. Ilustrações [de] Lena Bergstein. São Paulo: FAPESP: EDUSP, 1994. 426 p.

BRETON, André. Manifesto do surrealismo. In: \_\_\_\_\_. *Manifestos do surrealismo*. Tradução e notas [de] Luiz Forbes. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 31-81.

BUCI-GLUCKSMANN, Christine. *Baroque reason: the aesthetics of modernity*. London: Sage Publications, 1994. 179 p.

BUCK-MORSS, Susan. La ciudad como mundo de ensueños y castástrofe. In: CAMARGO, Maria Lúcia de Barros; ANTELO, Raúl; ANDRADE, Ana Luiza. (Orgs.) *Leituras do ciclo*. Florianópolis: ABRALIC; Chapecó, SC: Grifos, 1999. P. 275-285.

\_\_\_\_\_. *The Dialectics of seeing: Walter Benjamin and the arcades project*. Cambridge: MIT Press, 1991. 493 p.

BÜRGER, Peter. O antivanguardismo de Adorno. Tradução [de] Newton Ramos de Oliveira, Faculdade de Ciências e Letras da UNESP. (Publicação interna) Disponível em: <[http://antivalor.atspace.com/Frankfurt/burger.htm#\\_ftn2](http://antivalor.atspace.com/Frankfurt/burger.htm#_ftn2)>, Acesso em: 31 Out. 2011.

\_\_\_\_\_. *Theorie der Avantgarde*. 2 Aufl. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 1974. 145 p.

CASTLE, Terry. Phantasmagoria: Spectral technology and the metaphors of Modern Reverie. *Critical Inquiry*, Chicago, v. 15, n. 1, p. 26-61, Autumn, 1988.

CAYGILL, Howard. Walter Benjamin's concept of cultural history. In: Ferris, David S. (Ed.). *The Cambridge companion to Walter Benjamin*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004, p. 73-96.

COHEN, Margaret. Benjamin's phantasmagoria: the *Arcades Project*. In: FERRIS, David S. (Org.). *The Cambridge Companion to Walter Benjamin*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004, p. 199-220.

COLERIDGE, Samuel Taylor. The statesman's manual. In: \_\_\_\_\_. *Lay sermons*. Ed. Derwent Coleridge. London: Edward Moxon, 1852, p. 1-125. Disponível em: <[http://books.google.de/books?id=92EJAAAQAAJ&printsec=frontcover&hl=de&source=gb\\_s\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](http://books.google.de/books?id=92EJAAAQAAJ&printsec=frontcover&hl=de&source=gb_s_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false)>, Acesso em 1 Dez. 2011.

COMAY, Rebecca. Benjamin and the ambiguities of romanticism. In: FERRIS, David S. (Org.) *The Cambridge Companion to Walter Benjamin*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004, p. 134-151.

CORNELSEN, Élcio Loureiro. O conceito de *Kinostil* o princípio da montagem no romance *Berlin Alexanderplatz*, de Alfred Döblin. In: *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG. PosLit/CEL, p. 196-212. Dez. 2001.

COUTINHO, Carlos Nelson. Introdução. In: *Realismo crítica hoje*. Tradução [de] Ermínio Rodrigues, Brasília: Coordenada-Editora de Brasília Ltda, 1969, p. 7-20.

CULLER, Jonathan. The Literary in Theory. In: BUTLER, Judith. (Org.) *What's Left of Theory: New York on the Politics of Literary Theory*. New York: Routledge, 2000, p. 274-292.

DE MAN, Paul. Lyric and Modernity. In: \_\_\_\_\_. *Blindness and Insight*. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism. London: Methuen & Co., Ltd, 1983, p.166-186.

\_\_\_\_\_. The Rhetoric of Temporality. In: \_\_\_\_\_. *Blindness and Insight*. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism. Londres: Routledge, 1989, p. 187- 207.

DE MICHELI, Mario. *As vanguardas artísticas*. Tradução [de] Pier Luigi Capra. São Paulo: Martins Fontes, 1991. 251 p.

DÖBLIN, Alfred. *Berlim Alexanderplatz: a história de Franz Biberkopf*. Tradução [de] Lya Luft. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

DUARTE, Rodrigo. Benjamin's conception of language and Adorno's aesthetic theory. *Kriterion: Revista de Filosofia*, Belo Horizonte, v. 46, n. 112, p. 321-331, Jul. 2005.

DURANTAYE, Leland de la. *Giorgio Agamben. A critical introduction*. Standford: Standford University Press, 2009. 463 p.

EAGLETON, Terry. The Marxist Rabbi: Walter Benjamin. In: \_\_\_\_\_. *The ideology of the aesthetic*. Oxford; Cambridge, Mass: B. Blackwell, 1990, p. 316-340.

ECO, Umberto. *Obra aberta*. Forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. Tradução [de] Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1971. 286 p.

EISENSTEIN, Sergei. A dialectic approach to film form. In: \_\_\_\_\_. *Film form: essays in film theory*. Tradução [de] Jay Leyda. New York, USA: A Harvest Book, 1949, p. 45-63.

\_\_\_\_\_. *Film form: essays in film theory*. Tradução [de] Jay Leyda. New York, USA: A Harvest Book, 1949. 279 p.

FANTASMAGORIA. In: HOUAISS. Antônio; VILLAR, Mauro; FRANCO, Francisco Manoel de Mello. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*, Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. p. 1306-1307.

FERRIS, David S. Introduction: Reading Benjamin. In: FERRIS, David S. (Org.). *The Cambridge Companion to Walter Benjamin*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004, p. 1-17.

FISH, Stanley Eugene. Interpretive authority in the classroom and in literary criticism. *Is there a text in this class? The authority of interpretive communities*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1980, p. 303-371.

FRANK, Manfred. Allegorie, Witz, Fragment, Ironie. Friedrich Schlegel und die Idee des zerrissenen Selbst. In: REIJEN, Willen van (org.). *Allegorie und Melancholie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 1992, p. 124-146.

FREITAS, Romero Alves. Estilo e método da filosofia nos primeiros trabalhos de Walter Benjamin. In: DUARTE, Rodrigo; FIGUEIREDO, Virginia de Araújo (Orgs). *Mimesis e expressão*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001, p. 381-388.

FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos*. Tradução [de] Walderedo Ismael de Oliveira. Rio de Janeiro: Imago, 1999. 614 p.

\_\_\_\_\_. Siebente Vorlesung. Manifeste Trauminhalt und latent Traumgedanken. In: \_\_\_\_\_. *Werke aus den Jahren 1913-1917*. 7. Aufl. Frankfurt am Main: S. Fischer, [19-], p. 111-123. (Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet) v. 11.

\_\_\_\_\_. Trauer und Melancholie. In: \_\_\_\_\_. *Werke aus den Jahren 1913-1917*. 7. Aufl. Frankfurt am Main: S. Fischer, [19-], p. 428-445. (Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet) v. 10.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: (da metade do século XIX a meados do século XX)*. Tradução [de] Marise M. Curioni, tradução das poesias Dora F. da Silva. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1991. 349 p.

FRISBY, David. *Fragments of modernity: theories of modernity in the work of Simmel, Kracauer and Benjamin*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1988. 319 p.

GADAMER, Hans-Georg. Subjectivation in aesthetics. In: \_\_\_\_\_. *Truth and method*. 2 ed. Tradução [de] Joel Weinsheimer e Donald G. Marschall. New York: Crossroad, 1992, p. 31-81.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. Baudelaire, Benjamin e o moderno. In: \_\_\_\_\_. *Sete aulas sobre a linguagem, memória e história*. Rio de Janeiro: Imago, 1997, p. 139-154.

\_\_\_\_\_. Da escrita filosófica em Walter Benjamin. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). *Leituras de Walter Benjamin*. 2 ed. São Paulo: Annablume, 2007, p. 83-92.

\_\_\_\_\_. Do conceito de *Darstellung* em Walter Benjamin em verdade e beleza. *Kriterion*, Belo Horizonte, v. 46, n. 112, p. 183-190, Dez. 2005.

\_\_\_\_\_. Do conceito de Mímesis no pensamento de Adorno e Benjamin. In: \_\_\_\_\_. *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. Rio de Janeiro: Imago, 1997, p. 81-106.

\_\_\_\_\_. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 9 dez. 1984, s/p.

\_\_\_\_\_. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 1994. 131 p.

\_\_\_\_\_. “Mímesis e crítica da representação em Walter Benjamin”. In: DUARTE, Rodrigo; FIGUEIREDO, Virgínia (Orgs). *Mímesis e Expressão*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001, p. 353-363.

\_\_\_\_\_. Nas fontes paradoxais da crítica literária. Walter Benjamin relê os românticos de Iena. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). *Leituras de Walter Benjamin*. 2 ed. São Paulo: Annablume, 2007, p. 65-82.

\_\_\_\_\_. Walter Benjamin ou a história aberta. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução [de] Sérgio Paulo Rouanet, São Paulo: Brasiliense, 1994. P. 7-20. (Obras escolhidas; v. I)

\_\_\_\_\_. Walter Benjamin, um “estrangeiro de nacionalidade indeterminada, mas de origem alemã”. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). *Leituras de Walter Benjamin*. 2 ed. São Paulo: Annablume, 2007, p. 205-212.

HABERMAS, Jürgen. A consciencia de tempo da modernidade e sua necessidade de autocertificação. *O discurso filosófico na modernidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2002, p. 3-33.

\_\_\_\_\_. Walter Benjamin: consciousness-raising or rescuing critique. In: SMITH, Gary (Org). *On Walter Benjamin: Critical Essays and Recollections (Studies in Contemporary German Social Thought)*. Massachusetts: MIT Press, 1991, p. 90-128.

HANSEN, João Adolfo. *Alegoria construção e interpretação da metáfora*. Campinas: Editora da Unicamp, 2006.

HANSEN, Beatrice. *Walter Benjamin's other History*. Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 1998. 231 p.

HAUSER, Arnold. O conceito de barroco. In: \_\_\_\_\_. *História social da arte*. Tradução [de] Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1995, p. 442-453.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Fenomenologia do espírito*. Tradução [de] Paulo Meneses. Petrópolis, RJ: Vozes; Bragança Paulista: Ed. Universitária São Francisco, 2008. 549 p.

HIGHT, Eleanor M. *Picturing modernism: Moholy-Nagy and photography in Weimar Germany*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1995. 256 p.

ISER, Wolfgang. Interaction between Text and Reader. In: \_\_\_\_\_. *The act of reading: a theory of aesthetic response*. Baltimore: the Johns Hopkins Univ. Press, 1994, p.163-231.

\_\_\_\_\_. *The act of reading: a theory of aesthetic response*. Baltimore: the Johns Hopkins Univ. Press, 1994. 239 p.

JAMESON, Fredric. Walter Benjamin; or, Nostalgia. In: \_\_\_\_\_. *Marxism and form: twentieth-century dialectical theories of literature*. Princeton: Princeton University Press, 1974, p. 60-83.

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Ática, 1994. 78 p. (Série temas, 36)

\_\_\_\_\_. Reflections on the chapter “Modernity” in Benjamin’s Baudelaire fragments. In: SMITH, Gary (Org). *On Walter Benjamin: Critical Essays and Recollections (Studies in Contemporary German Social Thought)*. Massachusetts: MIT Press, 1991, p. 176-184.

JENNINGS, Michael. *Dialectic Images*. Walter Benjamin’s theory of literary criticism. Ithaca: Cornell University Press, 1987. 233 p.

\_\_\_\_\_. Walter Benjamin and the European avant-garde. In: FERRIS, David S. (Org.). *The Cambridge Companion to Walter Benjamin*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004, p. 18-35.

KANG, Jaeho. The spectacle of modernity: Walter Benjamin and a critique of culture (*Kulturkritik*). *Constellations*, Wiley, v. 18, n. 1, p. 74–90, Mar. 2011.

KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Tradução [de] Valério Rohden e Antonio Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010. 381 p.

KONDER, Leandro. *Walter Benjamin: o marxismo da melancolia*. Rio de Janeiro: Campus, 1988. 112 p.

KONNERSMANN, Ralf. Bilder der Vergangenheit. In: \_\_\_\_\_. *Gerstarrte Unruhe: Walter Benjamins Begriff der Geschichte*. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag, 1991, p. 66-89.

\_\_\_\_\_. Historischer Materialismus und Theologie. In: \_\_\_\_\_. *Gerstarrte Unruhe: Walter Benjamins Begriff der Geschichte*. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag, 1991, p. 20-37.

KLOSSOWSKI, Pierre. Between Marx and Fourier. In: SMITH, Gary (Org). *On Walter Benjamin: Critical Essays and Recollections (Studies in Contemporary German Social Thought)*. Massachusetts: MIT Press, 1991, p. 367-370.

KOTHE, Flávio René. *Benjamin e Adorno: confrontos*. São Paulo: Editora Ática, 1978. 256 p.

\_\_\_\_\_. *Para ler Benjamin*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976. 126 p. (Série Para ler)

LAUSBERG, Heinrich. *Elementos de retórica literária*. Tradução [de] R. M. Rosado Fernandes. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004. 294 p.

LE GOFF, Jacques. Memória. In: \_\_\_\_\_. *História e memória*. Tradução [de] Irene Ferreira [et AL]. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1992, 419-476.

LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*. Tradução [de] Wanda Nogueira Caldeira Brant; Tradução das teses [de] Jeanne Marie Gagnebin e Marcos Lutz Muller. São Paulo: Boitempo, 2005. 159 p.

\_\_\_\_\_. Walter Benjamin e o surrealismo: história de um encantamento revolucionário. In: \_\_\_\_\_. *A estrela da manhã: surrealismo e marxismo*. Tradução [de] Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, p. 37-54.

LUKÁCS, Georg. A concepção do mundo subjacente à vanguarda literária. In: *Realismo crítico hoje*. Tradução [de] Ermínio Rodrigues, Brasília, Coordenada-Editora de Brasília Ltda, 1969, p. 33-75.



\_\_\_\_\_. A reificação e a consciência do proletariado. In: \_\_\_\_\_. *História e consciência de classe: estudos sobre a dialética marxista*. Tradução [de] Rodnei Nascimento. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 193-411.

\_\_\_\_\_. Cuestiones liminares de lo estético. In: \_\_\_\_\_. *Estética 1: La peculiaridad de lo estético*. Tradução [de] Manuel Sacristán, Barcelona: Grijalbo, 1982. v. 4

\_\_\_\_\_. Healthy or Sick Art? In: \_\_\_\_\_. *Writer and Critic and other Essays*. Tradução [de] Arthur Kahn, Lincoln: Merlin Press, 2005, p. 103-109.

MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. *Um capítulo da história da modernidade estética: Debate sobre o expressionismo*. São Paulo: Ed. da UNESP, 1998. 277 p. (Biblioteca básica)

MATOS, Olgária F. *O Iluminismo Visionário: Benjamin leitor de Descartes e Kant*. São Paulo: Brasiliense, 1993. 184 p.

MAYER, Hans. Walter Benjamin and Franz Kafka: Report on a constellation. In: SMITH, Gary (Org). *On Walter Benjamin: Critical Essays and Recollections (Studies in Contemporary German Social Thought)*. Massachusetts: MIT Press, 1991, p. 185-209.

MENNINGHAUS, Winfried. *Walter Benjamins Theorie der Sprachmagie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, 1980. 283 p.

\_\_\_\_\_. Walter Benjamin's theory of myth. In: SMITH, Gary (Org). *On Walter Benjamin: Critical Essays and Recollections (Studies in Contemporary German Social Thought)*. Massachusetts: MIT Press, 1991, p. 292-328.

MIESZKOWSKI, Jan. Art forms. In: FERRIS, David S. (Org). *The Cambridge Companion to Walter Benjamin*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004, p. 35-53.

MISSAC, Pierre. Walter Benjamin: from rupture to shipwreck. In: SMITH, Gary (Org). *On Walter Benjamin: Critical Essays and Recollections (Studies in Contemporary German Social Thought)*. Massachusetts: MIT Press, 1991, p. 210-223.

MOORJANI, Angela. Exile, fracture and the dance of death: Paul Klee and Walter Benjamin. In: \_\_\_\_\_. *The aesthetics of loss and lessness*, Nova York: Palgrave Macmillan, 1992. p. 75-102.

MURICY, Kátia. *Alegorias da dialética: imagem e pensamento em Walter Benjamin*. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2009. 263 p.

NÄGELE, Rainer. Body politics: Benjamin's dialectical materialism between Brecht and the Frankfurt School. In: FERRIS, David S. (Org.). *The Cambridge Companion to Walter Benjamin*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004, p. 152-176.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *O nascimento da tragédia, ou, Helenismo e pessimismo*. Tradução [de] J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. 177 p.

OSBORNE, Peter. Vitórias de pequena escala, derrotas de grande escala: a política do tempo de Walter Benjamin. In: BENJAMIN, Andrew; OSBORNE, Peter. (Orgs.). *A filosofia de Walter Benjamin*. Destruição e experiência. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997, p. 72-121.

OTTE, Georg. *Linha, choque e mônada*. Tempo e espaço na obra tardia de Walter Benjamin. (Tese), Belo Horizonte: UFMG, 1994. 277 f.

\_\_\_\_\_; SEDLMAYER-PINTO, Sabrina; CORNELSEN, Elcio Loureiro (Orgs.). *Limiares e passagens em Walter Benjamin*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010. 279 p.

PANOFSKY, Erwin. Reorientation in the graphic arts; the culmination of engraving, 1507/11 – 1514. In: \_\_\_\_\_. *The life and art of Albrecht Dürer*. Princenton: Princenton University Press, 1955, p. 132-171.

PASCAL, Blaise. *Pensamentos*. Tradução [de] Mário Laranjeira, São Paulo: Martins Fontes, 2001. 441 p.

PENSKY. *Melancholy dialectics*. Walter Benjamin and the play of mourning. Amherst, The University of Massachusetts Press, 2001. 281 p.

\_\_\_\_\_. Method and time: Benjamin's dialectical images. In: FERRIS, David S. (Org.). *The Cambridge Companion to Walter Benjamin*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004, p. 177-198.

PINKNEY, Tony. Modernism and Cultural Theory. In: WILLIAMS, Raymond. *The politics of modernism*. Against the new conformists. London; New York: Verso, 1989, p. 1-30.

POE, Edgar Allan. The man of the crowd. In: \_\_\_\_\_. *The complete tales and poems of Edgar Allan Poe*. New York: Vintage books, 1975, p. 475-481.

PRESSLER, Gunter Karl. *Benjamin, Brasil: a recepção de Walter Benjamin, de 1960 a 2005*. 1 ed. São Paulo: Annablume, 2006. 406 p.

PROJETO “Zurich Paracelsus”. Coordenado por Urs Leo Gantenbein. Apresenta informações a respeito da vida e da obra de Paracelsus, contemplando os âmbitos de medicina, história, ética e religião. Disponível em: <<http://www.paracelsus.uzh.ch/>>, Acesso em 10 Nov. 2011.

RICHTER, Gerhard. Acts of self-portraiture: Benjamin's confessional and literary writings. In: FERRIS, David S. (Org.). *The Cambridge Companion to Walter Benjamin*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004, p. 221-237.

ROFF, Sarah Ley. Benjamin and psychoanalysis. In: FERRIS, David S. (Org.). *The Cambridge Companion to Walter Benjamin*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004, p. 115-133.

ROUANET, Sérgio Paulo. Apresentação. In: BENJAMIN, Walter. \_\_\_\_\_. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução [de] Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 11-47.

ROSEN, Charles. The ruins of Walter Benjamin. In: SMITH, Gary (Org). *On Walter Benjamin: Critical Essays and Recollections* (Studies in Contemporary German Social Thought). Massachusetts: MIT Press, 1991, p. 129-175.

SARLO, Beatriz. El crítico literário. In: \_\_\_\_\_. *Siete ensayos sobre Walter Benjamin*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2000. 93 p.

SCHOLEM, Gershom. *A cabala e seu simbolismo*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

\_\_\_\_\_. Walter Benjamin. In: \_\_\_\_\_. *O Golem, Benjamin, Buber e outros justos: judaica I*. São Paulo: Perspectiva, 1994, p. 181-211.

\_\_\_\_\_. Walter Benjamin and his angel. In: SMITH, Gary (Org). *On Walter Benjamin: Critical Essays and Recollections* (Studies in Contemporary German Social Thought). Massachusetts: MIT Press, 1991, p. 51-89.

\_\_\_\_\_. *Walter Benjamin: The Story of a friendship*. Tradução [de] Harry Zohn. Philadelphia: The Jewish Publication Society of America, 1981. 242 p.

SCHWARTZ, Frederic J. Walter Benjamin's essay on Eduard Fuchs: An art-historical Perspective. In: Hemingway, Andrew (Org). *Marxism and the history of art*. From William Morris to the New Left. London: Pluto Press, 2006, p. 106-122.

SCHWEPPEHÄUSER, Hermann. Propaedeutics of profane illumination. In: SMITH, Gary (Org). *On Walter Benjamin: Critical Essays and Recollections* (Studies in Contemporary German Social Thought). Massachusetts: MIT Press, 1991, p. 33-50.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *A atualidade de Walter Benjamin e de Theodor W. Adorno*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009. 142 p.

\_\_\_\_\_. A redescoberta do idealismo mágico. In: \_\_\_\_\_. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. Tradução [de] e notas Márcio Seligmann-Silva, São Paulo: Iluminuras, 2002, p. 7-12.

\_\_\_\_\_. (Org.). *Leituras de Walter Benjamin*. São Paulo: Annablume, 2007. 241 p.

\_\_\_\_\_. *Ler o Livro do mundo*. Walter Benjamin – Romantismo e Crítica poética. São Paulo: Iluminuras, 1999. 249 p.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Edição [de] T. J. B. Spencer e introdução [de] Anne Barton. London: Penguin, 1996. 383 p.

\_\_\_\_\_. King Henry V. In: \_\_\_\_\_. *The Complete Works of William Shakespeare*. W. J. Craig (Editor). London: Oxford University Press, 1964, p. 470-501.

SHKLOVSKY, Viktor. Art as Technique. In: LEMON, Lee T.; REISS, Marion J (Org). *Russian Formalist Criticism: Four Essays*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1965, p. 3-24.

SIMMEL, Georg. *Simmel on culture: selected writings*. Edição [de] David Frisby e Mike Featherstone. London; Thousand Oaks, Calif.: Sage Publications, 1997. 302 p.

STEIGER, Manfred B.. *The quest for evolutionary socialism: Eduard Bernstein and social democracy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997. 304 p.

STEINER, George. Introduction. In: BENJAMIN, Walter. *The Origin of German Tragic Drama*. Tradução [de] John Osborne, London: Verso, 1999, p.7-24.

SZONDI, Peter. Walter Benjamin's city portraits. In: SMITH, Gary (Org). *On Walter Benjamin: Critical Essays and Recollections (Studies in Contemporary German Social Thought)*. Massachusetts: MIT Press, 1991, p. 18-32.

TAMBLING, Jeremy. *Allegory and the work of melancholy*. The late Medieval and Shakespeare. New York: Rodopi, 2004. 233 p.

TIEDEMANN, Rolf. Introdução à edição alemã (1982). In: BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Tradução [de] de Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão, Org. Willi Bolle e Olgária Mattos, Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006, p. 13-33.

\_\_\_\_\_. *Stutien zur Philosophie Walter Benjamins*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1973. 200 p.

TURNER, Bryan S. Introduction. In: BUCI-GLUCKSMANN, Christine. *Baroque reason: the aesthetics of modernity*. London: Sage Publications, 1994, p. 1-36.

WALDOW, Stephanie. Benjamins Allegorie Begriff. In: \_\_\_\_\_. *Der Mythos der reinen Sprache: Walter Benjamin, Ernst Cassirer, Hans Blumenberg : allegorische Intertextualität als Erinnerungsschreiben der Moderne*. München: Wilhelm Fink, 2006, p. 43-53.

\_\_\_\_\_. Erinnerungsschreiben: Allegorie und Intertextualität. In: \_\_\_\_\_. *Der Mythos der reinen Sprache: Walter Benjamin, Ernst Cassirer, Hans Blumenberg : allegorische Intertextualität als Erinnerungsschreiben der Moderne*. München: Wilhelm Fink, 2006, p. 54-64.

WEIGEL, Sigrid. *Body-and image-space: re-reading Walter Benjamin*. London; New York: Routledge, 1996. 204 p.

WILLIAMS, Raymond. *Marxism and literature*. Oxford: Oxford Univ. Press, 1977. 218 p.

\_\_\_\_\_. *The politics of modernism: against the new conformists*. London; New York: Verso, 1989. 208 p.

WIMSATT, William K.; BROOKS, Cleanth. Aristotle: Tragedy and comedy. In: \_\_\_\_\_. *Literary criticism: a short history*. Chicago: The University of Chicago Press, 1957, p. 35-56.

WITTE, Bernd. O que é mais importante: a escrita ou o escrito? *Revista USP*, n. 15, 1992, p. 85-89.

\_\_\_\_\_. Por que o moderno envelhece tão rápido. *Revista USP*, n. 15, 1992, p. 102-110.

WOHLFARTH, Irving. On some Jewish motifs in Benjamin. In: *The problems of modernity: Adorno and Benjamin*. Andrew Benjamin (Ed). Padstow: T J Press, 1989, p. 157-215.

\_\_\_\_\_. Terra de ninguém: sobre o “caráter destrutivo” de Walter Benjamin. In: BENJAMIN, Andrew; OSBORNE, Peter. (Orgs.). *A filosofia de Walter Benjamin*. Destruição e experiência. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997, p. 165-192.

WOLIN, Richard. *Walter Benjamin: an aesthetic of redemption*. New York: Columbia University Press, 1982. 316 p.

ZUIDERVAART, Lambert. *Adorno's aesthetic theory: the redemption of illusion*. Cambridge, Mass: MIT, 1991. 388 p.

## Filmografia

O ENCORAÇADO POTESKIN. Direção: Sergei Eisenstein. 1925. 1 fita VHS (74 min.), mudo, p&b. (Amkino Corporation). Tradução de: Bronenosets Potyomkin.

QUIÉN MATÓ A WALTER BENJAMIN? Direção: David Mauas. 2005. DVD (73 min.), son., col. (TVC Jordi Ambrós). Disponível em: <http://www.whokilledwalterbenjamin.com/>>, Acesso em 6 Mai. 2011.

## Anexos





FIGURA 2: *Angelus Novus*, 1920, de Paul Klee.

Fonte: MOORJANI. Exile, fracture and the dance of death: Paul Klee and Walter Benjamin, p. 84.



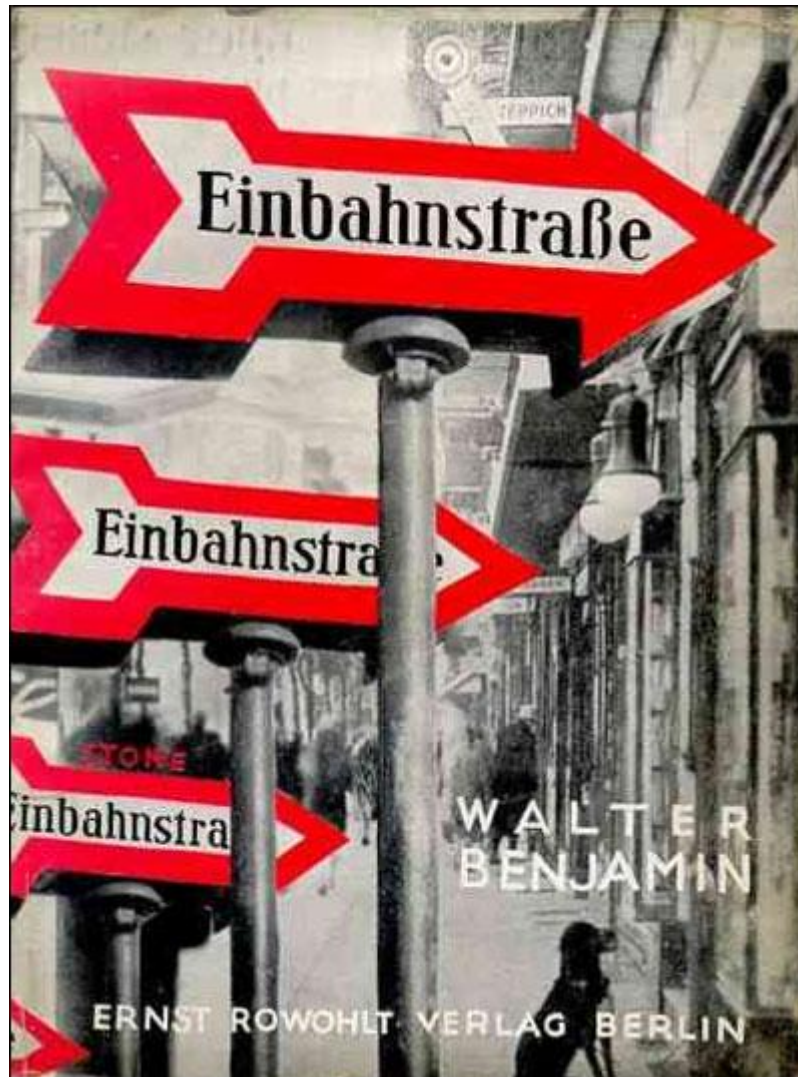


FIGURA 3: Capa da edição original de *Einbahnstraße* (*Rua de mão única*), 1928 (Design de Sasha Stone).

Fonte: BUCK-MORSS. *The dialectics of seeing*, p. 16.

**FLAGGE — —**

Wie der Abschiednehmende leichter geliebt wird! Weil die Flamme für den Sichentfernenden reiner brennt, genährt von dem flüchtigen Streifen Zeug, der vom Schiff oder Fenster des Zuges herüberwinkt. Entfernung dringt wie Farbstoff in den Verschwindenden und durchtränkt ihn mit sanfter Glut.

**— — AUF HALBMAST**

Stirbt ein sehr nahestehender Mensch uns dahin, so ist in den Entwicklungen der nächsten Monate etwas, wovon wir zu bemerken glauben, daß — so gern wir es mit ihm geteilt hätten — nur durch sein Fernsein es sich entfalten konnte. Wir grüßen ihn zuletzt in einer Sprache, die er schon nicht mehr versteht.

**KAISERPANORAMA****REISE DURCH DIE DEUTSCHE INFLATION**

I. In dem Schatze jener Redewendungen, mit welchen die aus Dummheit und Feigheit zusammenschweißte Lebensart des deutschen Bürgers sich alltäglich verrät, ist die von der bevorstehenden Katastrophe — indem es ja „nicht mehr so weitergehen“ könne — besonders denkwürdig. Die hilflose Fixierung an die Sicherheits- und Besitzvorstellungen der vergangenen Jahrzehnte verhindert den Durchschnittsmenschen, die höchst bemerkenswerten Stabilitäten ganz neuer Art, welche der gegenwärtigen Situation zugrunde liegen, zu apperzipieren. Da

18 | 19

die relative Stabilisierung der Vorkriegsjahre ihn begünstigte, glaubt er, jeden Zustand, der ihn depossidiert, für unstabil ansehen zu müssen. Aber stabile Verhältnisse brauchen nie und nimmer angenehme Verhältnisse zu sein und schon vor dem Kriege gab es Schichten, für welche die stabilisierten Verhältnisse das stabilisierte Elend waren. Verfall ist um nichts weniger stabil, um nichts wunderbarer als Aufstieg. Nur eine Rechnung, die im Untergange die einzige ratio des gegenwärtigen Zustandes zu finden sich eingestcht, käme von dem erschlaffenden Staunen über das alltäglich sich Wiederholende dazu, die Erscheinungen des Verfalls als das schlechthin Stabile und einzig das Rettende als ein fast ans Wunderbare und Unbegreifliche grenzendes Außerordentliches zu gewärtigen. Die Volksgemeinschaften Mitteleuropas leben wie Einwohner einer rings umzingelten Stadt, denen Lebensmittel und Pulver ausgehen und für die Rettung menschlichem Ermessen nach kaum zu erwarten. Ein Fall, in dem Übergabe, vielleicht auf Gnade oder Ungnade, aufs ernsthafteste erwogen werden müßte. Aber die stumme, unsichtbare Macht, welcher Mitteleuropa sich gegenüber fühlt, verhandelt nicht. So bleibt nichts, als in der immerwährenden Erwartung des letzten Sturmangriffs auf nichts, als das Außerordentliche, das allein noch retten kann, die Blicke zu richten. Dieser geforderte Zustand angespanntester klagloser Aufmerksamkeit aber könnte, da wir in einem geheimnisvollen Kontakt mit den uns belagernden Gewalten stehen, das Wunder wirklich herbeiführen. Dagegen wird die Erwartung, daß es nicht mehr so weitergehen könne, eines Tages sich darüber helchert finden, daß es für das Leiden des einzelnen wie der Gemeinschaften nur eine Grenze, über die hinaus es nicht mehr weiter geht, gibt: die Vernichtung.

FIGURA 4: Fac-símile da primeira edição de *Rua de mão única*, 1928.

Fonte: BENJAMIN. *Einbahnstraße*, p. 18-19.



FIGURA 5: “História natural alemã” (*Deutsche Naturgeschichte*),  
fotomontagem de John Heartfield, 1934.

Fonte: BUCK-MORSS. *The Dialectics of Seeing*, p. 61.



FIGURA 6: Passage Chiseul, Paris

Fonte: BUCK-MORSS. *The dialectics of seeing*, p. 4.