

e-ISSN: 2179-8478

CADERNOS BENJAMINIANOS

JUL.-DEZ. 2018

**v. 14, n. 2: WALTER BENJAMIN:
BARBÁRIE E MEMÓRIA ÉTICA**

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

ReitorA: Sandra Regina Goulart Almeida

Vice-Reitor: Alessandro Fernandes Moreira

FACULDADE DE LETRAS

Diretora: Graciela Inés Ravetti de Gómez

Vice-Diretora: Sueli Maria Coelho

EDITOR

Gustavo Silveira Ribeiro (Faculdade de Letras/UFMG)

ORGANIZAÇÃO

Alexandre Pandolfo (PUC-RS)

Helano Ribeiro (UFPel)

DIAGRAMAÇÃO

Henrique Vieira e Alda Lopes

CONSELHO EDITORIAL

Antonio Dominguez Leiva (Université du Québec à Montreal, Canadá), Elcio Loureiro Cornelsen (UFMG, Brasil), Georg Otte (UFMG, Brasil), Gustavo Silveira Ribeiro (UFMG, Brasil), Helmut Galle (USP, Brasil), Idelber Avelar (Tulane University, EUA), Jaime Guinzburg (USP, Brasil), Jeanne-Marie Gagnebin (PUC-SP, Brasil), Márcio Seligmann-Silva (Unicamp, Brasil), Maria Filomena Molder (Universidade Nova de Lisboa, Portugal), Michael Korfmann (UFRGS, Brasil), Rosana Kohl Bines (PUC-RJ, Brasil), Rosani Ketzner Umbach (UFES, Brasil), Sabrina Sedlmayer (UFMG, Brasil), Susana Kampff-Lages (UFF, Brasil), Teodoro Rennó Assunção (UFMG, Brasil), Tercio Redondo (USP, Brasil), Vinícius Mariano de Carvalho (King's College - Reino Unido), Wolfgang Bock (Bauhaus-Universität, Alemanha).

CADERNOS BENJAMINIANOS

**v. 14, n. 2: WALTER BENJAMIN:
BARBÁRIE E MEMÓRIA ÉTICA**

JUL.-DEZ. 2018

© 2018

Todos os direitos reservados. Nenhuma parte desta revista poderá ser reproduzida ou transmitida, sejam quais forem os meios empregados, sem permissão por escrito.

Os conceitos emitidos em artigos assinados são de responsabilidade exclusiva de seus autores.

Ficha catalográfica elaborada pelos Bibliotecários da Faculdade de Letras da UFMG

C122

CADERNOS BENJAMINIANOS, v. X, 2009 - Belo Horizonte:
Faculdade de Letras da UFMG.

Numeração: A partir de 2017 passou a adotar volume e número
(v. 13, n1 -). Numeração antiga: n. 1 (2009) – n. 11 (2016), v.
12 (2016).

Periodicidade Semestral.

ISSN: 2179-8478

1. Literatura – História e crítica. 2. Filosofia. 3. Política.
I. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras.

CDD: 809

Faculdade de Letras da UFMG
Setor de Publicações, sala 4003
Av. Antônio Carlos, 6627 – Pampulha
31270-901 Belo Horizonte, MG – Brasil
Tel.: (31) 3409-6009 - www.lettras.ufmg.br
e-mail: periodicosfaleufmg@gmail.com

SUMÁRIO

Apresentação

Alexandre Pandolfo

Helano Ribeiro 7

DOSSIÊ: WALTER BENJAMIN: BARBÁRIE E MEMÓRIA ÉTICA

Walter Benjamin e a filosofia da escrita: apresentação, constelação e crítica

*Walter Benjamin and the philosophy of writing: presentation,
constellation and criticism*

Leonardo Izoton Braga 11

Imagens de pensamento em Benjamin: ética, estética e linguagem

On Benjamin's Thought-Images: ethics, aesthetics and language

Felipe Vieira Valentim 21

Anotações sobre Walter Benjamin e as teias constituídas entre fotografia e imaginário

*Writings about Walter Benjamin and webs between photography
and imaginary*

Cláudia Mariza Mattos Brandão 35

A(s)cender o pesamento: um exemplo em Diário da queda

Light(ing) the thought: an example on Diary of the fall

Gabriel Felipe Pautz Munsberg 49

Dialogando com prógonos e epígonos: Walter Benjamin relê o materialismo histórico

*Dialoguing with forerunners and epigones: Walter Benjamin
rereads historical materialism*

Fernando Araújo Del Lama 61

**Sobre niilismo e felicidade em alguns escritos políticos
de Walter Benjamin**

*About nihilism and happiness in some political writings of
Walter Benjamin*

Márcio Jarek 77

**Uma experiência de leitura da infância berlinense
de Walter Benjamin – litorais com a psicanálise**

*A reading experience of Walter Benjamin's Berlin childhood –
littoral zones with psychoanalysis*

Manuela Sampaio de Mattos

Josiane Noveli

Izabel Campos

Lúisa Puricelli Pires 91

**A mancha, o quadro, o signo: sobre a imagem pictórica
em Benjamin e Lacan**

*The stain, the painting, the sign: about the pictorial image
in Benjamin and Lacan*

Caciana Linhares 107

**Muro em queda: Projeto para uma teoria da linguagem
em Walter Benjamin**

Wall falling: Project for a theory of language in Walter Benjamin

Estevan de Negreiros Ketzer 127

A hermenêutica fragmentária de Walter Benjamin

Walter Benjamin's fragmentary hermeneutic

Lidnei Ventura 139

Apresentação

O presente volume da Revista *Cadernos Benjaminianos* contempla, especialmente, uma seleta de textos que são frutos dos trabalhos acadêmicos apresentados no *I Congresso Internacional Walter Benjamin – Barbárie e Memória Ética*, realizado na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul nos dias 26, 27 e 28 de setembro de 2018. As temáticas dos textos aqui escolhidos giram em torno das linhas sugeridas quando da ocasião do Congresso, quais sejam, o pensamento de Walter Benjamin e a estética, a ética, a política e a psicanálise. De uma quantidade enorme de trabalhos comunicados nos três dias de evento, nos ocupamos com a difícil tarefa de escolhermos, para esse dossiê, apenas uma fração que acreditamos poder fazer as vezes de um cristal, diante do qual podemos vislumbrar os vestígios de momentos tão intensos de diálogos que não se encerram com o término do Congresso.

O texto de Leonardo Izoton Braga, *Walter Benjamin e a filosofia da escrita: apresentação, constelação e crítica*, pontua questões conceituais importantes no pensamento benjaminiano a respeito do conteúdo de verdade e da forma da sua apresentação, abordando o exercício crítico das idéias de constelação e da própria ideia de crítica. O texto de Felipe Vieira Valentim, *Imagens de pensamento em Benjamin: ética, estética e linguagem*, trabalha os conceitos de imagem dialética, montagem, experiência, mimese e outros, compondo em sua abordagem temas relevantes ao pensamento benjaminiano, a partir de diferentes textos, como o texto sobre fotografia, sobre o surrealismo e as *Passagens*. O trabalho de Cláudia Mariza Mattos Brandão, *Anotações sobre Walter Benjamin e as teias constituídas entre fotografia e imaginário*, trata das relações entre imaginário e fotografia desde um prisma subjetivo, articulando importantes concepções de G. Durand com a filosofia de W. Benjamin, sob um foco narrativo e poético. O texto de Gabriel Felipe Pautz Munsberg, *A(s) cender o pensamento: um exemplo em Diário da queda*, aborda o romance de Michel Laub *Diário da queda*, ao apresentar os vagalumes conceituais de Georges Didi-Huberman, aproximando-se das formas de percepção das ruínas benjaminianas, de consciência e representação, como uma maneira de levantar questionamentos críticos para as potências revolucionárias contidas na obra. O trabalho de Fernando Araújo Del Lama, *Dialogando com prógonos e epígonos: Walter Benjamin relê o materialismo histórico*, faz uma importante análise do materialismo histórico crítico no pensamento de Benjamin, recuperando muitos

conceitos cruciais da sua filosofia em seu diálogo com Marx e Engels, abordando, sobretudo, a *XVIII Tese sobre o Conceito de História*, procurando amplificá-la e aprofundar o estudo das *Teses benjaminianas*. O trabalho de Márcio Jarek, *Sobre niilismo e felicidade em alguns escritos políticos de Walter Benjamin*, aborda o *Fragmento Teológico-político* para lidar com a questão da felicidade, do messianismo e do niilismo no pensamento de Benjamin, tensionando as relações entre os antigos e modernos e tangenciando a temática do destino e da culpa. O trabalho em co-autoria de Manuela Sampaio de Mattos, Josiane Noveli, Izabel Campos e Luísa Puricelli Pires, intitulado *Uma experiência de leitura da infância berlinense de Walter Benjamin – litorais com a psicanálise*, é fruto do grupo de pesquisa textual “O pensamento de Walter Benjamin e a psicanálise”, desenvolvido junto à Associação Psicanalítica de Porto Alegre, e aborda, sobretudo, a temática da infância, das imagens, do sonho e da memória, articulando os pensamentos de Benjamin, Freud e Lacan. O texto de Caciana Linhares, *A mancha, o quadro, o signo: sobre a imagem pictórica em Benjamin e Lacan*, realiza também uma importante articulação entre filosofia e psicanálise, sobretudo entre os pensamentos de Benjamin e Lacan, procurando apontar que o Nome e a Mancha constituem, para ambos, categorias a partir das quais enfrentam problemas que lhes são caros - no cerne da ideia de comunicação o Nome seria encontrado como aquilo que lhe refrata, como aquilo que, comportando-se como resto, resiste a uma apreensão universalizante. O artigo de Estevan de Negreiros Ketzer, *Muro em queda: Projeto para uma teoria da linguagem em Walter Benjamin*, propõe indagar os elementos iniciais no pensamento de Walter Benjamin a respeito de uma teoria da linguagem. Por fim, o trabalho de Lidnei Ventura *A hermenêutica fragmentária de Walter Benjamin*, localiza sua análise no que chama de precedência ontológica da linguagem na filosofia de Benjamin dando ênfase ao que chama de hermenêutica fragmentária, apontando questões sobre a alegoria enquanto forma de expressão e crítica, e pugnando por uma memória ética feita dos estilhaços da razão.

A reunião destes textos no presente volume encontra-se ela própria junto às ruínas da consciência e da representação, frente à impossibilidade de tomar a metafísica da presença como fundamento para a crítica filosófica radical na modernidade tardia e procura apontar para a atualidade da linguagem benjaminiana e da forma expressiva de seu pensamento, que se tornou precursora de um paradigma decisivo para a crítica da modernidade e do *Jetztzeit*: o pensar por imagens em consonância com uma ética da memória. De fato, precisamos sempre urgentemente construir um conceito de história que faça justiça à tradição dos oprimidos – às vozes emudecidas, às fomes não satisfeitas. É

preciso, para isso, uma memória crítica, eticamente comprometida com os restos da história, uma filosofia radical para os tempos-agora, que irrompem nas barricadas, nos pneus queimados, nas greves, em cada gesto de rebelião e redenção, inclusive nas salas de aula.

Por fim, gostaríamos de reiterar que outros dossiês advirão ainda como frutos deste importante Congresso realizado no ano de 2018, que nos permitiu a todos experienciar encontros tão relevantes com as diversas facetas do pensamento benjaminiano. O leitor poderá acompanhar em breve o lançamento do livro do Congresso com os textos de todos os palestrantes e mais alguns convidados, bem como poderá acompanhar a publicação dos Anais do evento, nos quais será possível encontrar todos os outros trabalhos que não puderam ser apresentados aqui.

Desejamos uma boa leitura.

Alexandre Pandolfo (PUC-RS)
Helano Ribeiro (UFPEL)
(organizadores)



Walter Benjamin e a filosofia da escrita: apresentação, constelação e crítica

Walter Benjamin and the philosophy of writing: presentation, constellation and criticism

Leonardo Izoton Braga

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, Minas Gerais / Brasil
leo.izoton@gmail.com

Resumo: Este artigo busca evocar as dimensões política, poética e filosófica na escrita de Walter Benjamin, trabalhando as concepções de apresentação (*Darstellung*) da verdade, constelação e crítica, como dimensões constitutivas de seu exercício de pensamento, praticado na linguagem. Para isso, trabalhamos: as concepções de tratado, fragmento e constelação, em sua crítica à escrita sistemática, em paralelo ao seu modo de pensar a filosofia como apresentação (*Darstellung*) da verdade, presentes no *Prefácio do Drama Trágico Alemão* (1928); a sua concepção de linguagem como arquivo de semelhanças não sensíveis, evocada na *Doutrina das Semelhanças* e em *Sobre a faculdade mimética* (1933); e sua distinção entre o químico e o alquimista, assim como a relação entre o comentário e a crítica, presentes no ensaio sobre as *Afinidades Eletivas de Goethe* (1922). Por fim, afirmamos seu modo ensaístico de escrita como *locus* de um exercício de crítica imanente, exposição e desvio, na construção de um método, uma política de leitura e escrita do mundo, que nasce como tarefa de “ler o que nunca foi escrito”, daquele não tem nada a dizer, somente a mostrar.

Palavras chave: escrita; apresentação; constelação; crítica; desvio.

Abstract: This article seeks to evoke the political, poetic and philosophical dimensions in the writing of Walter Benjamin, working the concepts of presentation (*Darstellung*) of truth, constellation and criticism, as constitutive dimensions of his exercise of thought, practiced in language. Therefore, we worked on: the conceptions of treaty, fragment and constellation in its critique of systematic writing, in parallel with its mode of thinking philosophy as presentation (*Darstellung*) of truth, present in the *Preface*

of *German Tragic Drama* (1928); his conception of language as an archive of non-sensuous similarities, evoked in the *Doctrine of Similarities* and *On mimetic faculty* (1933); and his distinction between the chemist and the alchemist, as well as the relation between comment and criticism, present in the essay about *Goethe's Elective Affinities* (1922). Finally, we affirm his essayistic mode of writing as the *locus* of an exercise of immanent critique, exposition and detour, in the construction of a method, a policy of reading and writing the world, born as a task of “reading what was never written” by the one who has nothing to say, only to show.

Keywords: writing; presentation; constellation; criticism; detour.

Walter Benjamin abre o prefácio epistemológico-crítico de seu livro sobre a *Origem do drama trágico alemão* (1928) citando o escritor Johann Wolfgang von Goethe em sua “*Teoria das cores*”. A citação carrega uma dimensão curiosa, a qual nos ajuda a compreender seu modo de pensar e fazer filosofia. Goethe nos adverte que não é possível chegar à totalidade nem pela ciência, nem pela filosofia e, para embarcar nessa busca, seria necessário: “pensar a ciência como arte” (GOETHE *apud* BENJAMIN, 2013, p.15). Esta totalidade, porém, não pode ser buscada no excessivo e no universal, mas nas obras de arte particulares. É justamente este o ponto crucial para Benjamin na filosofia: a busca pela verdade exercida no confronto com o singular. Diante do encontro entre arte e filosofia frente ao singular, surge a tarefa da apresentação¹. Uma tarefa que se dá pelo modo de exposição da forma singular, a prática dessa forma, em suma, o exercício de apresentação da verdade. Para falar dessa prática, Benjamin evoca duas formas de escrita filosófica: a doutrina e o tratado. Enquanto a doutrina almeja uma apresentação sistemática, didática e objetiva, visando a mediação do conhecimento em uma transmissão linear e lógico-dedutiva, o tratado engaja-se na apresentação da verdade, em seu exercício de exposição e desdobramento, renunciando o “percurso ininterrupto da intenção” (BENJAMIN, 2013, p.16) e acolhendo as tensões desta tarefa, abrindo-se aos desvios. Sintetizado por Benjamin:

¹ Nos apoiaremos na proposta de tradução do termo *Darstellung* como apresentação / exposição, proposta por Jeanne Marie Gagnebin (2014) e Francisco de Ambrosio Pinheiro Machado (2004), e não como representação, de acordo com as traduções de Sérgio Paulo Rouanet e João Barrento (2013). Logo, utilizaremos aqui a tradução de Barrento (BENJAMIN, 2013) modificada nestes pontos específicos, demarcados em itálico.

“exposição é o princípio conceitual de seu [da filosofia] método. Método é desvio. Exposição como desvio – eis então o caráter metodológico do tratado” (GAGNEBIN, 2014, p.69)². Assim, temos dois modos de fazer filosofia: a filosofia como conhecimento e a filosofia como apresentação/exposição da verdade (GAGNEBIN, 2007, p.88). Sem renunciar a relevância do primeiro modo, Benjamin se engaja no segundo. Torna a escrita filosófica um “movimento de respiração”, um pensamento que regressa incessantemente à singularidade a ser apresentada, demandando uma observação atenta e paciente, uma contemplação (BENJAMIN, 2013, p.16). Seu interesse não é pelas diferentes formas de ordenação de elementos, mas pelo modo como estes elementos são acolhidos pelo pensamento, ou seja: “não levar a conhecimento(s), mas expor/apresentar a verdade”³ (GAGNEBIN, 2014, p.66).

O pensador afirma ainda um “genuíno parentesco” (BENJAMIN, 2013, p.17) entre a escrita filosófica do tratado com a técnica de construção do mosaico – fragmentado, composto de elementos singulares e diferentes – que, quando apresentado, consegue transmitir a força da imagem sagrada. Neste momento, aproxima matéria, pensamento e linguagem:

O valor dos fragmentos de pensamento é tanto mais decisivo quanto menos imediata é sua relação com a concepção de fundo, e desse valor depende o fulgor da *apresentação*, na mesma medida em que o do mosaico depende da qualidade da pasta de vidro. A relação entre a elaboração micrológica e a escala do todo, de um ponto de vista plástico e mental, demonstra que o conteúdo de verdade (*Wahrheitsgehalt*) se deixa apreender apenas através da mais exata descida ao nível dos pormenores de um conteúdo material (*Sachgehalt*). (BENJAMIN, 2013, p.17)

O fragmento, como forma, desvia da concepção de sistema e se funda nos “pormenores do conteúdo material” que, em conexão,

² Utilizamos aqui a tradução de Gagnebin (2014), mas pontuamos a de Barrento: “A *apresentação* é a quintessência de seu método. Método é caminho não direto. A *apresentação* como caminho não direto: é este o caráter metodológico do tratado.” (BENJAMIN, 2013, p.16)

³ Segundo nota Gagnebin, Benjamin pensa a verdade: “... num sentido singular que não indicaria sua crença numa verdade única, absoluta, mas sim sua referência em relação a uma dimensão distinta daquela definida pela relação entre sujeito e objeto do conhecimento.” (GAGNEBIN, 2014, p.66)

tendem à totalidade e produzem a possibilidade de uma apresentação da verdade. Tal tendência à totalidade se dá como força de atração e abertura construtiva pois, diante da fratura incontornável – tal como o mosaico –, torna-se impossível seu alcance. A descontinuidade e a incompletude, constitutivas do fragmento, são o que torna imprescindível o exercício da forma de exposição na filosofia, menos como compromisso didático do conhecimento e mais como uma necessidade ética e estética com a verdade. Tal posicionamento exige uma porosidade entre escrita e pensamento, que busca em seu procedimento construtivo uma *práxis*, na qual teoria e prática não se distinguem. Esta *práxis* é o que ele chama de “*apresentação contemplativa*” (BENJAMIN, 2013, p.17).

A *apresentação contemplativa* parte do princípio do fragmento que, em seu inacabamento essencial (NANCY; LACOUÉ-LABARTHE, 2004, p.4), incorpora-se à escrita na tentativa de apresentação das singularidades, forçando o trabalho do pensamento à um eterno recomeçar. Este “estilo de escrita” obriga o leitor a deter-se nestes momentos intensivos esboçados na materialidade da linguagem, como em desenhos “de ampla respiração com um único traço” (BENJAMIN, 2013, p.17). Por meio destas quebras, por este ritmo, mostra-se que a busca da verdade se dá como caminho não direto. O estilo que se encarna na escrita filosófica do tratado, tem por método a apresentação das ideias. Diante disso, Benjamin aproxima-se de uma leitura singular da doutrina das ideias de Platão, que pode ser descrita em três momentos: a diferença entre conhecimento e verdade; a relação entre beleza e verdade; e a relação entre a ideia e o fenômeno.

No primeiro momento, Benjamin, tal como Platão, parte da não identidade entre conhecimento e verdade. Enquanto o conhecimento se constrói pela mediação e posse – pela apropriação do objeto do conhecimento em sua produção na consciência –, a verdade só se dá na apresentação de si mesma, do ser como forma, de modo imediato. Interessa-lhe então, a investigação das ideias, apresentando suas formas. Portanto, podemos retomar à advertência de Goethe, pois a Benjamin interessa a verdade das singularidades, não o mero conhecimento das coisas específicas, e para isso, busca incorporar a dimensão da arte à filosofia, de modo a tangenciar, de modo precário, a dimensão do acontecimento total nos pormenores do mundo material.

A segunda dimensão da doutrina das ideias, em sua leitura, é a relação entre o belo e a verdade. Sendo a verdade bela, o belo é o que

permite o acesso sensível para a verdade. Partindo da distinção platônica entre mundo sensível e inteligível, a beleza surge como fenômeno sensível, enquanto forma da verdade, já a verdade, a ideia, é o conteúdo do belo. Contrariando a leitura corrente em que o belo é subsumido à verdade, como fenômeno secundário ou mera justificção de sua busca, Benjamin lê o belo tanto como esse brilho que seduz aquele que a procura, quanto como teor essencial da beleza (GAGNEBIN, 2014, p.72), ou seja, uma outra ordem, que se condiciona mutuamente com a verdade, sem que uma se submeta a outra. A beleza é a possibilidade de um caminho, de “desvio para a verdade” (MACHADO, 2004, p.58, demonstrando um “copertencimento constitutivo entre essência e forma” (GAGNEBIN, 2014, p.72), como abertura que supera essa separação e faz da apresentação a condição de existência da verdade. Benjamin, assim, funda a filosofia sob um paradigma artístico e estético (MACHADO, 2004, p.59).

Por fim, temos as relações entre fenômeno e ideia, intermediadas pelo conceito. Para Benjamin há uma interdependência entre fenômeno e ideia, pela qual é possível salvar fenômenos particulares no mundo das ideias, assim como apresentar as ideias no mundo sensível, e quem promove estes movimentos é o conceito. Por um lado, os “fenômenos são analisados pelos conceitos, dissolvidos, e divididos em elementos” (MACHADO, 2004, p.60), de modo que o conceito arranca o fenômeno de seu contexto no mundo sensível, de sua falsa unidade, e permite sua participação no “ser das ideias” (BENJAMIN, 2013, p.22). Pelo outro, as ideias são apresentadas no mundo sensível “por meio da empiria”, pela “organização dos elementos coisais no conceito” (BENJAMIN, 2013, p.22), sob a forma de uma configuração descontínua (MACHADO, 2004, p.66). Este duplo movimento é simultâneo, de modo que da salvação dos fenômenos e da apresentação da ideia, surge o conceito.

Por sua vez, o conceito emerge desta tensão entre fenômeno e ideia, em meio a uma configuração, a qual Benjamin chama: constelação. Para ele, as “ideias se relacionam com as coisas como as constelações com as estrelas” (BENJAMIN, 2013, p.22). Enquanto as ideias se mostram como “constelações eternas” (BENJAMIN, 2013, p.23), o plano que dá consistência à composição, os fenômenos se apresentam como as estrelas, seus elementos. O conceito emerge como rebento desta configuração descontínua, de sua força constitutiva, que se dá a ver na organização dos fenômenos extremos, em sua silhueta, da tensão de sua forma, em seu modo de apresentação no céu. O conceito nasce com a tarefa de

salvar estes fenômenos extremos e apresentar a ideia, em meio a esta constelação. A imagem da astrologia é também lembrada em outros textos de Benjamin⁴, nos quais afirma o enfraquecimento da capacidade mimética na modernidade, citando o fato de que nossa percepção não mais consegue apreender a semelhança entre uma constelação e um ser humano. Nestes trabalhos, aproxima a astrologia da linguagem, como domínio em que estas forças miméticas migraram e ainda podem ser exploradas, em seus resquícios presentes, daquilo que chamou de “arquivo de semelhanças, de correspondências não sensíveis” (BENJAMIN, 2012a, p.121). Frente a esta transformação da percepção, atesta a sobrevivência desta dimensão mágica na linguagem, que acolhe a semelhança menos sensível de todas, aquela entre a palavra escrita e a palavra falada. Resta-nos então, a exploração de dois estratos de leitura da linguagem, suas dimensões semiótica e mágica (BENJAMIN, 2012a, p.121). O ritmo, a velocidade de escrita e de leitura, ou seja, a dimensão temporal, é inseparável desse processo, pois torna-se imprescindível submeter-se ao tempo necessário para a emergência de um relampejar, de um momento crítico e oportuno de leitura e escrita. Benjamin nos convida a “Ler o que nunca foi escrito” (BENJAMIN, 1970, p.51), tal como esforçavam-se os antigos para ler as forças nas estrelas, nas vísceras e nas danças, como um exercício de clarividência, não buscando um além ideal, mas um além-aqui, desviado, atento ao presente que nos interpela. A linguagem é o *medium*, o plano no qual “as coisas se encontram e se relacionam” (BENJAMIN, 2012a, p.121) em suas essências. Em extensão, nos arriscamos a dizer que a metafísica é radicalmente lançada ao mundo material, como se mundo sensível e inteligível fossem rebatidos e coabitassem a linguagem, conferindo a esta uma espécie de magia imanente. Deste modo, a mística da constelação se inscreve na linguagem, em seu “caráter experimental” (BENJAMIN, 2012a, p.119). Assim, a constelação surge como sobrevivência, força que permite o método de apresentação, que se faz possível na linguagem, em seu ato de composição, em sua confrontação com as singularidade e em sua urgência de exposição da verdade. A linguagem, deste modo, ao tentar apresentar a verdade, mostra sua insuficiência e, mesmo assim, persiste em sua tarefa, pois a “verdade não pode existir sem se apresentar, (...) aparecer

⁴ *A capacidade mimética* (BENJAMIN, 1970) e na *Doutrina das semelhanças* (BENJAMIN, 2012a). Vale lembrar que o primeiro texto é desdobramento do segundo, ambos escritos em 1933.

na história e na linguagem” (GAGNEBIN, 2014, p.72). O entrelaçamento entre magia, filosofia e arte faz-se presente na linguagem, que irrompe como possibilidade de desvio na leitura do mundo, como lugar de invenção.

Benjamin, em meio a composição de seu século de exílio, individualismo e clausura, das grandes Guerras Mundiais, em que assistia a aurora da sociedade de consumo, se entusiasmava e se horrorizava com as maravilhas e violências da arte e da técnica, conseguiu antever um sopro alquímico para encarar o real em sua dimensão ambivalente, na qual era possível proferir uma metamorfose. Contra qualquer ode otimista, prefere um pessimismo organizado, no qual a magia imanente, a lentidão saturnina e o olhar micrológico, são condições de enfrentamento do cotidiano. Em sua leitura atenta do mundo, não queria apoiar-se numa visão supersticiosa, mas extrair uma dimensão viva da materialidade, uma poética da imanência, na qual a teologia, a mística e arte, carregariam um índice de transformação a ser incorporado à filosofia. Uma transformação que se constrói na ação, como crítica perante a singularidade. É assim que Benjamin propõe o confronto com as obras no início do ensaio sobre *“As afinidades eletivas” de Goethe*:

Se, por força de um símile, quiser-se contemplar a obra em expansão como uma fogueira em chamas vívidas, pode-se dizer então que o comentador se encontra diante dela como o químico, e o crítico semelhantemente ao alquimista. Onde para aquele apenas madeira e cinzas restam como objetos de sua análise, para este tão somente a própria chama preserva um enigma: o enigma daquilo que está vivo. Assim, o crítico levanta indagações quanto a verdade cuja chama viva continua a arder sobre as pesadas achas do que foi e sobre as cinzas leves do vivenciado. (BENJAMIN, 2009, p.13-14)

Retomando a relevância da crítica de arte, tal como apresentada em seu trabalho sobre o primeiro romantismo alemão, no qual pontuava a “abertura, o inacabamento e a potência de transformação”⁵ deste procedimento, o pensador alemão nos propõe meditar sobre o que chamou de conteúdo coisal, à partir da figura do químico, e o conteúdo de verdade, por meio do alquimista. Vale ressaltar que o conteúdo coisal é a aparência e a materialidade sensível, finita e localizada no tempo (madeira

⁵ Nota-se aqui a proximidade com os termos: conteúdo material e conteúdo de verdade, que foram utilizados na passagem já citada aqui, sobre o mosaico (BENJAMIN, 2013, p.17).

e cinzas), e o teor de verdade é a dimensão de eternidade e sobrevivência (chama – o enigma daquilo que está vivo). É justamente nessa relação dialética entre finitude e eternidade, no distanciamento aberto entre essência e aparência, que Benjamin aloja o movimento da crítica, como um movimento de destruição e transmutação, desmembrando-a em dois momentos: o comentário histórico-filológico e a crítica materialista. Enquanto o primeiro se detém no comentário dos elementos e da estrutura que compõe um objeto, no esmiuçamento de suas características e em sua situação espaço-temporal, o segundo incendeia a matéria, dissolvendo-a e abolindo qualquer observação intencional, que separa o sujeito e objeto, restando apenas sua presença em potência, na combustão que a ancora no mundo material. O fogo, que a crítica mantém aceso, desloca, salva e apresenta a verdade. Neste movimento vital, a crítica desdobra a obra e garante sua sobrevivência, em sua exposição.

A apresentação da verdade, tal como defendida no prefácio, torna-se a chama acesa, na qual a vida, destruída, sobrevive à finitude. A chama só se torna possível na magia da linguagem, tal como a magia linguagem na eternidade do tempo. Seja em meio à chama ou à constelação, a verdade deve ser exposta em sua fratura, naquilo que lhe resta, emergindo na materialidade do mundo, apresentado na linguagem. Talvez por isso, em seu projeto inacabado, o trabalho das *Passagens*, Benjamin anota: “Eu não tenho nada a dizer. Somente a mostrar.” (BENJAMIN, 2007, p.502). E, enquanto recolhe os restos aos quais se depara, os fragmentos da história dos vencidos, citando-os, opera uma crítica que incendeia o mundo, esboça constelações precárias e apresenta verdades possíveis. A apresentação da verdade interrompe a cadeia linear do mundo, sua falsa totalidade, e por mais um dia ele respira, junto com muitos, junto ao mundo, junto ao tempo. Escreve para que o mundo sobreviva, este mundo mesmo, em transmutação, em desvio, “cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas o preenchido de “tempo de agora (*Jetztzeit*)” (BENJAMIN, 2012b, p.249).

Referências

- BENJAMIN, Walter. As afinidades eletivas de Goethe. In: _____. *Ensaio reunidos: escritos sobre Goethe*. São Paulo: Editora 34, 2009.
- BENJAMIN, Walter. A capacidade mimética. In: BENJAMIN, Walter *et al.* *Humanismo e comunicação de massa*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1970.
- BENJAMIN, Walter. A doutrina das semelhanças. In: _____. *Obras escolhidas I: Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura*. 8. ed. ver. São Paulo: Brasiliense, 2012a.
- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Edição e tradução de João Barrento. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2007.
- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. In: _____. *Obras escolhidas I: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 8. ed. rev. São Paulo: Brasiliense, 2012b.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. Da escrita filosófica em Walter Benjamin. In: SELIGMANN-SILVA, Marcio (Org.). *Leituras de Walter Benjamin*. 2. ed. São Paulo: FAPESP; Annablume, 2007.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. Do conceito de *Darstellung* em Walter Benjamin (ou Verdade e beleza). In: _____. *Limiar, aura e rememoração: Ensaio sobre Walter Benjamin*. São Paulo: Editora 34, 2014.
- MACHADO, Francisco de Ambrosio Pinheiro. *Imanência e história: a crítica do conceito de conhecimento em Walter Benjamin*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.
- NANCY, Jean-Luc; LACOUÉ-LABARTHE, Philippe. A exigência fragmentária. Tradução e apresentação João Camillo Penna. *Terceira Margem – Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura*, Rio de Janeiro, Ano IX, n. 10, p.67-94, 2004.

Recebido em: 18 de dezembro de 2018

Aprovado em: 2 de fevereiro de 2019



Imagens de pensamento em Benjamin: ética, estética e linguagem¹

On Benjamin's Thought-Images: ethics, aesthetics and language

Felipe Vieira Valentim

Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Rio de Janeiro, Rio de Janeiro/Brasil
valentim.fe@gmail.com

Resumo: Esta proposta objetiva refletir as imagens constelares do pensamento benjaminiano, evidenciando-se a plasticidade com que se organizam fragmentos, pequenos ensaios e aforismos, formas destoantes daquelas autorizadas pelo saber histórico-científico. O trabalho sobre as *Passagens*, iniciado em 1927, é projeto de um livro que problematiza o avanço da modernidade capitalista em grandes metrópoles – Paris é um exemplo. As imagens verbais de Benjamin expõem uma organização da linguagem pensada como um campo de onde emerge uma complexa e intrincada rede de relações entre conhecimento e experiência. A conclusão destaca a materialização do pensamento como obra de arte, cujo agrupamento de recortes ocorre pela afinidade visível entre as ideias, as “imagens de pensamento” [*Denkbilder*]. Desta forma, a partir do fragmento, ruínas e representações são modos de pensar uma ética do presente escrita à contrapelo da modernização: um projeto contraditório, inacabado e mal resolvido.

Palavras-chave: passagens; pensamento constelar; *Denkbilder*.

Abstract: This proposal aims to reflect the Constellation in Benjaminian thought, evidencing the plasticity concerning the organization of fragments, small essays and aphorisms: forms disproven from those authorized by historical-scientific method. *The Arcades Project* (started in 1927) is a kind of research which problematizes the advance of capitalist modernity in large metropolises – Paris is an example. Verbal images in Benjamin's thought present an organization of language as a field from which emerges

¹ Este trabalho surgiu a partir da comunicação, com mesmo título, apresentada no I Congresso Internacional Walter Benjamin: Barbárie e memória ética realizado na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS) em setembro de 2018.

a complex and intricate relation between knowledge and experience. The conclusion highlights the materialization of thought as a work of art, whose grouping of fragments occurs by the visible affinity between ideas, “Thought-Images” [*Denkbilder*]. In this way, from the fragment, ruins and representations are ways of thinking an ethics of the present time which is written against the modernization: a contradictory, unfinished and ill-resolved project.

Keywords: the arcades project; constellation; *Denkbilder*.

1 Contextos

A cena moderna tem coloridos próprios, bem específicos: espaço e tempo repensados em constantes reajustes revelam recortes de novos paradigmas testemunhados pelas imagens. Os corpos, protagonistas nos grandes centros urbanos e comerciais, revelam não apenas uma, mas muitas figurações produzidas no intenso diálogo com as transformações sociais. O mar de pessoas evocado pelo poeta francês Charles Baudelaire, no poema em prosa “As multidões”, já anunciara a chegada de um novo tempo: banhar-se na multidão com a sua própria solidão povoada, remetendo ao fato de, em outro tom, as práticas de subjetivação indicarem que o sujeito, constituído no interior da história, está sendo fundado e refundado a cada instante pelas novas configurações de tempo e de espaço.

Algumas raízes da modernidade, como a entendemos hoje, podem ser buscadas no começo do século XVIII, onde o princípio de organização política, social e estatal das sociedades capitalistas se fixa no cenário europeu. O trabalho é solidificado como fonte do progresso, exigindo que a mão-de-obra utilizada seja cada vez mais aperfeiçoada. As sociedades disciplinares, que surgem a partir desse período, estão engajadas na fabricação de corpos dóceis – Michel Foucault (2013) dedica todo um projeto de filosofia a isso.

No cenário europeu, não se pode dissociar urbanização, industrialização e multidões. A máquina de produção de corpos visa a aumentar em termos econômicos de utilidade aquilo que em termos políticos de obediência reduz: as forças do corpo. O poder cria e exercita os corpos que, dispostos numa linha de montagem, formam a massa operária, composta por homens, mulheres e crianças, presentes nas fábricas que surgem a partir de meados do século XVIII. A precisão da cena promovida pela conjuntura da modernidade, portanto, está entrelaçada ao corpo, ao

espaço e ao tempo, perfazendo a poética do espetáculo urbano que também ressoará elementos como o corpo-máquina, o artesanato dramático e as ruas (e galerias) como palco das multidões baudelaireanas.

A investigação da ascensão do modernismo como força cultural, realizada pelo estudioso britânico David Harvey (2014), aponta para uma crise de representação originada nas transformações do espaço e do tempo na vida econômica, política e cultural. O tempo, outrora concebido de modo vetorial por uma perspectiva iluminista, passou a ser invocado num sentido muito mais cíclico e também disruptivo. A produção material era o principal fator de aceleração do tempo. Na mesma conjuntura, o espaço se caracterizou como algo relativo e, conseqüentemente, a insegurança desencadeada pelas mudanças espaciais interferiram na experiência individual, tão cara à produção artística, desvinculando-a do lugar de sua ocorrência, disseminando-a pelos espaços do mundo.

O impulso cultural proveniente da crise de representação instaurada pelas transformações nas esferas políticas e econômicas está refletido em diversas produções artísticas do período; dentre elas, podem-se destacar os quadros de Manet (ausência de um centro de observação nas telas pintadas), os versos de Baudelaire (a busca pela transcendência do efêmero e a procura por significados eternos) e as estruturas narrativas dos romances de Flaubert (narrativa permeada de uma linguagem distanciada dos fatos narrados, associada a releituras do tempo e do espaço num mundo marcado pelo sentimento de insegurança), todas concebidas como reflexo de um mundo onde as forças homogeneizantes do capital podem proporcionar a ilusão de uma expansão enquanto comprimem cada vez mais os horizontes espaciais (HARVEY, 2014, p. 239).

Em virtude do avanço das tecnologias, novas formas de ver o espaço e experienciar o movimento foram proporcionadas de tal modo que as consciências temporal e espacial sofreram alterações: inovações no transporte e na comunicação intensificaram o fluxo de pessoas e de informações. Sobre este contexto, destacamos nas próximas linhas, reflexões a respeito da evolução da técnica fotográfica no que tange à composição filosófica e estética de Walter Benjamin [1892 – 1940]. É importante ter em mente que a teoria da fotografia desenvolvida pelo filósofo está ancorada em sua teoria messiânica da história e em uma original teoria da técnica, para falar como Seligmann-Silva (2016, p. 40).

Benjamin (2012 [1931], p. 115), em “Pequena história da fotografia”, observa que a câmera se torna apta a fixar imagens efêmeras e secretas, cujo

efeito de choque paralisa o mecanismo associativo do espectador. O que se observa é que a exatidão técnica vai conferir o valor mágico à criação que a pintura de um quadro não mais terá para as gerações posteriores à revolução fotográfica. O ensaio supracitado coloca os primeiros cem anos da fotografia como reflexos de um debate infrutífero levantado por alguns puristas, porque as questões levantadas no debate estavam alheias a qualquer consideração técnica referente ao conceito de arte. Fato é que o desenvolvimento acelerado do aparato fotográfico sentencia o triunfo do aspecto técnico da obra de arte percebido por Walter Benjamin. Tempo e espaço captados pela imagem: o fenômeno da captura é a arte de recortar os instantes que cercam a vida pela própria técnica.

O papel da fotografia na obra de Benjamin é intensificado, principalmente, no projeto de trabalho sobre as passagens parisienses. O registro fotográfico estaria, por exemplo, atrelado a um projeto de fixar uma identidade do sujeito moderno, cada vez mais deslocado e sem pertencimentos. A estrutura de um presente fragmentado se estabelece. E, de acordo com Seligmann-Silva (2016) será a partir de Baudelaire que Benjamin promoverá uma arqueologia desta crise que relaciona arte, corpo, técnica e reprodução. A multiplicação quantitativa de imagens de que Baudelaire, idólatra das imagens, foi contemporâneo, “[...] pode ser explicada não só pela facilidade técnica, mas também por uma necessidade quase que patológica do indivíduo contemporâneo de registrar tudo em imagens” (SELIGMANN-SILVA, 2016, p.49).

As imagens são líquidas e elas não cessam de ser inscritas (e escritas). E, com base no teor imagético de uma escrita estética, destaco o método de composição utilizado no projeto das *Passagens*, que permite certa compreensão a respeito da fragmentação como recurso estético (e por que não político?). Desta forma, o testemunho expressado pelos recortes organizados compõe um mosaico constelar: um agrupamento imaginário que, tal qual as constelações no céu que envolvem curiosos na busca por decifrar os “mistérios do universo”, narra as contradições e os processos da modernidade capitalista. O pensamento constelar, portanto, agrupa fragmentos prezando pela relação e pelas iluminações recíprocas entre as ideias, coisas e expressões do pensamento.

2 Benjamin: estética e escrita fotográfica

Para iniciar os rascunhos de pensamento apresentados neste trabalho, recorro às reflexões de Marília Rothier Cardoso (2015) para compreender as

tentativas de uma escrita fotográfica nos primórdios do século XX. Assim, é possível investigar, na escrita e nas formas de organização do pensamento do filósofo Walter Benjamin, o vislumbre, nas imagens plásticas e verbais, de uma superposição de formas dos diversos momentos do passado, assegurando-lhe uma vitalidade do instante de captura perceptiva.

Benjamin investe na busca de formas alternativas para mostrar as sutilezas que escapam aos métodos de registros autorizados pelo saber histórico-científico. O filósofo, desta forma, explora o emprego de recursos “limítrofes”, como já sinalizado por muitos de seus comentadores, trazendo ao método a metáfora, a alegoria, a montagem e a colagem como meios de compor uma cartografia dos fragmentos coletados de modo a privilegiar os detalhes *in-significantes* localizados, muitas vezes, nos interstícios das composições. Benjamin, então, nos apresenta como resultado um arranjo plástico, marcado pela não-linearidade e composto por pequenos fragmentos significativos agrupados segundo uma lógica imprevista.

Rothier Cardoso (2015, p. 191) nos afirma que a história constelar, como desenhada por Benjamin, “supõe referências cronológicas, condensa traços culturais e abre, no horizonte paradoxal do sentido, perspectivas plurais de leitura”. Com esta síntese, ela demonstra a aplicabilidade da imagem constelar trazida por Benjamin, enfatizando o caráter plural do conceito. Em *Origem do drama barroco alemão*, o próprio filósofo destaca a poética da relação como método, pois, da mesma forma que a metáfora celeste se apresenta, as ideias surgem e se relacionam com as coisas, assim como as constelações com as estrelas.

A representação é a quintessência do seu método. Método é caminho não direto. A representação como caminho não direto: é esse o caráter metodológico do tratado. A sua primeira característica é a renúncia ao percurso ininterrupto da intenção. O pensamento volta continuamente ao princípio, regressa com minúcia à própria coisa. Este infatigável movimento de respiração é o modo de ser específico da contemplação. De fato, seguindo, na observação de um único objeto, os seus vários níveis de sentido, ela recebe daí, quer o impulso para um arranque constantemente renovado, quer a justificação para a intermitência do seu ritmo. E não receia perder o ímpeto, tal como um mosaico não perde sua majestade pelo fato de ser caprichosamente fragmentado. Ambos se compõem de elementos singulares e diferentes; nada poderia transmitir com mais veemência o impacto transcendente, quer da imagem sagrada, quer

da verdade. O valor dos fragmentos de pensamento é tanto mais decisivo quanto menos imediata é a sua relação com a concepção de fundo, e desse valor depende o fulgor da representação, na mesma medida em que o do mosaico depende da qualidade da pasta de vidro. A relação entre a elaboração micrológica e a escala do todo, de um ponto de vista plástico e mental, demonstra que o conteúdo de verdade (*Wahrheitsgehalt*) se deixa apreender apenas através da mais exata descida ao nível dos pormenores de um conteúdo material (*Sachgehalt*) (BENJAMIN, 2013, p. 16-17).

O método benjaminiano pode ser mais bem observado pelas disposições dos fragmentos que compõem a publicação intitulada *Passagens* (obra não concluída, escrita entre 1927 e 1940). Benjamin realiza colagens de trechos selecionados através das leituras na Biblioteca Nacional e de passeios pelas galerias comerciais e pelas exposições universais ainda presentes na arquitetura de Paris. O pensador intencionava compor uma genealogia da modernidade capitalista, não em termos de uma reconstrução histórica, mas por uma cartografia; “Benjamin developed a theory of historiographical montage echoing the avant-garde proclamation of the ‘new-vision’” (RAMPLEY, 2000, p. 30)².

Tomando-se a constelação como uma imagem dialética, Benjamin reorganiza os fenômenos, trechos, eventos ou casos de específica particularidade não englobados pela dinâmica universalizante dos conceitos e, conseqüentemente, posto à margem do conhecimento considerado “oficial” pela lógica vigente. Matthew Rampley (2000), em *The remembrance of things past*, nos aponta que a concepção benjaminiana deste método dialético tem por objetivo maximizar o número de configurações possíveis em contraste com a hegeliana equação dialógica da história.

Neste sentido, o projeto das *Passagens* explicita o desejo da crítica benjaminiana contra o historicismo e, sobretudo, contra sua estruturação narrativa baseada na lógica do *continuum* histórico. A técnica, neste recorte, reverbera a montagem como método que evoca a constelação de imagens dialéticas fundamentais à organização do pensamento de Benjamin. Assim, como já manifestado na citação de *Origem do drama barroco* apresentada neste trabalho, os fragmentos são dispostos de modo

² Benjamin desenvolveu uma teoria da montagem historiográfica que faz eco da proclamação de vanguarda da “nova visão”. (Esta e as demais traduções presentes neste trabalho, quando não sinalizado o tradutor, são de minha responsabilidade.)

dialético não só para despertar a leitura constelar, mas também para a consciente apreensão do sujeito histórico, de determinada temporalidade, no que tange à captura de uma lógica abstrata em sua concretude.

O estudioso Luciano Gatti (2009, p. 253) observa que o impulso original das *Passagens* foi “descoberto” com o Surrealismo. Ponto que nos leva ao ensaio de 1929 sobre o caráter anárquico expresso no “elemento de embriaguez” presente no Surrealismo. *Despertar*: das formas e objetos do mundo, para o sonho, para o onírico como alternativa ao excesso de realidade. A embriaguez é uma experiência que nos possibilita o acesso ao mais imediato e ao mais remoto; portanto, se faz necessária à percepção e vivência do processo de aceleração da modernidade capitalista no início do século passado.

No centro desse mundo de coisas está o mais onírico dos seus objetos, a própria cidade de Paris. Mas somente a revolta desvenda inteiramente o seu rosto surrealista (ruas desertas, em que a decisão é ditada por apitos e tiros). E nenhum rosto é tão surrealista quanto o verdadeiro rosto de uma cidade. [...] a Paris dos surrealistas é um “pequeno universo”. Ou seja, no universo grande, no cosmos, as coisas têm o mesmo aspecto. Também ali existem encruzilhadas, das quais cintilam sinais fantasmagóricos através do trânsito; também ali se inscrevem na ordem do dia inconcebíveis analogias e acontecimentos entrecruzados. É esse espaço que a lírica surrealista descreve (BENJAMIN, 2012 [1929], pp. 26-27).

Muitos comentadores da obra benjaminiana salientam que a obra *Passagens* é o estudo sobre as contradições e ambiguidades da burguesia capitalista do início do século XX. Gatti (2009), por exemplo, destaca que as galerias comerciais parisienses eram expressão do desejo da sociedade burguesa: o que elas desejam ser. Desta forma, as imagens do sonho encontravam certa materialidade, pois o deslumbre do consumo e a sensação de progresso anulavam as esferas de produção para promover um ambiente de troca e de circulação de mercadorias.

A start is made with architecture as engineered construction. Then comes the reproduction of nature as photography. The creation of fantasy prepares to become practical as commercial art. Literature submits to montage as the feuilleton. All these products are on the point of entering the market as commodities. But they linger on the threshold. From this epoch derive the interiors, the exhibition halls and the panoramas. They are residues of a dream world.

The realization of dream elements, in the course of waking up, is the paradigm of dialectical thinking. Thus, dialectical thinking is the organ of historical awakening. Every epoch, in fact, not only dreams the one to follow but, in dreaming, precipitates its awakening (BENJAMIN, 1999 [1935], p. 13)³.

A história, portanto, se constrói a partir das várias correspondências entre presente e passado; “[...] his intellectual enterprise maps out the tension between the inherited traces of mimetic – a primitive state of perception – and the material and cultural circumstances of modernity” (RAMPLEY, 2000, p. 29)⁴. Ainda de acordo com as proposições de Rampley (2000, p. 22), Benjamin insiste na importância de permitir que as contradições permaneçam não resolvidas; portanto, ele faz uso contínuo da ideia do resíduo ou o vestígio do mimético em seus ensaios sobre imitação e semelhança.

Convém ressaltar que a linguagem, na visão benjaminiana, não pode ser considerada como apenas um instrumento de elaboração dos dados da realidade, tampouco como uma simples abstração. Benjamin pensa a linguagem como um campo de onde emerge uma complexa e intrincada rede de relações entre conhecimento e experiência. A linguagem, para Benjamin, seria a mais alta aplicação da faculdade mimética. A capacidade mimética está concentrada na linguagem e na escrita.

A lógica da semelhança permeia a teoria mimética da linguagem; não intencionamos colocar a mimese aqui como uma simples cópia, mas como uma mediação simbólica:

³ Um começo se realiza com arquitetura como construção projetada. Depois vem a reprodução da natureza como fotografia. A criação da fantasia se prepara para tornar-se prática como arte comercial. A literatura se submete à montagem como folhetim. Todos esses produtos estão prestes a entrar no mercado como artigos de comércio. Mas eles permanecem no limiar. Desta época derivam os *interieurs*, as salas de exposições e os panoramas. Eles são resíduos de um mundo de sonhos. A realização de elementos oníricos, no decorrer do despertar, é o paradigma do pensamento dialético. Assim, o pensamento dialético é uma parte do despertar histórico. Cada época, na verdade, não apenas sonha com aquela a ser seguida, mas, ao sonhar, precipita seu despertar.

⁴ Seu empreendimento intelectual mapeia a tensão entre os traços hereditários do mimético – um estado primitivo de percepção – e as circunstâncias materiais e culturais da modernidade.

Saber ler o futuro nas entranhas do animal sacrificado ou saber ler uma história nos caracteres escritos sobre uma página significa reconhecer não uma relação de causa e efeito entre a coisa e as palavras ou as vísceras, mas uma relação comum de configuração. A imitação pode ter estado ou não presente na origem, ela pode se perder sem que a similitude se apague (GAGNEBIN, 1999, p. 98-99).

O mimético habita o semiótico e deixa traços na linguagem: a base mimética da linguagem só pode aparecer nos interstícios de sua dimensão semiótica e comunicativa; este é um dos pontos da argumentação de Benjamin. Desta forma, sempre que nos dispomos a falar sobre a representação, também falamos do signo. O signo artístico, por exemplo, apresenta um significado e uma cadeia de significantes. É a materialização do pensamento como uma obra de arte, agrupando recortes e colagens pela afinidade visível entre as ideias.

Neste ponto, é de especial importância retomar o papel da “lógica intervalar” para produção artística de Benjamin. Sabe-se que o intervalo pode ser espacial ou temporal, apesar de o próprio tempo não ser um fenômeno intervalável. Se pensarmos em termos de composição musical, perceberemos que o espaço entre duas notas não é silêncio, mas um intervalo também visível na partitura. O intervalo entre os recortes dispostos numa sequência constelar sugere o intervalo entre os movimentos de composição plástico-visual. É uma forma de habitar o tempo ou uma forma de questionar se o tempo que nos é dado é de alguma forma habitável.

Atentar para a lógica intervalar é pertinente se considerarmos os detalhes que compõem o todo que nos é dado a ver. Benjamin confere determinada ênfase comum no significado do detalhe como um microcosmo comprimido, nos pontua Rampley (2000, p. 22).

Da mesma forma, o filósofo nos explicita a questão da perda da afinidade mimética durante a discussão que promove acerca da metodologia histórica; portanto, em concordância com as leituras realizadas por Rampley (2000), destacamos que a imersão mimética no objeto é capaz de ampliar o significado perdido de detalhes através da justaposição de opostos. Para Benjamin, leitor de Baudelaire, o vestígio (ou o resíduo) será uma noção bastante importante, nos afirma Rampley, uma vez que a força da obra do último poeta alegórico – Baudelaire – é produto derivado do tensionamento entre a memória distante da experiência mimética. É necessário imergir nos detalhes pormenorizados de cada conteúdo material da obra, pois, a partir deste movimento, será possível

[...] extrair e trabalhar seus elementos extremos, que sobressaem e escapam a qualquer padronização, colocando-os em contraste com outros e reorganizando-os em uma nova constelação, expondo-os em sua interpretação virtual imanente: assim, expostos em sua idéia [sic], os fenômenos revelam-se em sua historicidade interna (BOTELHO, 2013, p. 21).

E no que tange à duração das obras, pode-se destacar, como sinaliza Gatti (2009, p. 54) o caráter de abertura do processo a mutações futuras. Assim, a ideia de “verdade” está fundada na codificação histórica, como já sublinhado em *Origem do drama barroco alemão*. Ou seja, trata-se de “[...] uma verdade historicamente constituída, imanente ao próprio processo histórico e, portanto, em constante movimento e mutação: é a verdade de um específico tempo, nascida de seu confronto com um outro – o tempo da obra” (BOTELHO, 2013, pp. 12-13).

Portanto, uma chave para leitura das *Passagens* é a sua inserção na poética da relação preconizada pelo método benjaminiano. Assim posicionada, e como um fenômeno cronologicamente situado, ela faz iluminar a imagem da história que lhe é interna, desde que em cotejo com outros recortes factuais com os quais mantém determinada afinidade. O lampejo da imagem constelar ativa a experiência crítica. Jaeho Kang (2009) sublinha aspectos da crítica monadológica benjaminiana, destacando o procedimento chamado pelo próprio Benjamin de “monadológico”.

A crítica imanente coincide com a compreensão particular de Benjamin da história como imagem fragmentada. Ela ilumina as bases teóricas da individualidade fragmentária, existindo na forma de uma obra de arte livre de todo o sistema de juízo. Em sua visão, uma obra de arte é uma mônada, indicando não apenas um objeto estético, mas também “a história em miniatura”. Partindo do conceito de mônada de Leibniz, Benjamin desenvolve sua oposição à visão holística da história, que tende a conceber a natureza da sociedade como uma totalidade. Ao caracterizar o objeto histórico como “fragmento monadológico”, Benjamin traz à tona a importância de objetos inconspícuos, instantâneos e efêmeros, desprezados pela filosofia da arte idealista. Ele é fascinado pela minúcia da vida cotidiana mundana, por meio da qual, somente, o mundo é representado (KANG, 2009, p. 223).

As mônadas são um arranjo plástico, marcado pela não-linearidade, de fragmentos organizados segundo uma lógica imprevisível: uma poética da

relação. Assim, as imagens verbais de Benjamin expõem uma organização da linguagem pensada como um campo de onde emerge uma complexa e intrincada rede de relações entre conhecimento e experiência.

Benjamin não define, mas traça caminhos de definição para aquilo que ele nos coloca como “Erfahrung”; subentende-se o que possa ser tal conceito a partir de seus escritos. Rampley (2000, p. 27) nos sinaliza que, posto em oposição ao que Benjamin entende por “Erlebnis”, a “Erfahrung” envolve a representação da última encarnação da experiência mimética: uma receptividade passiva e intencional, uma imersão no mundo objetivo. “Benjamin appears to regard mimetic ‘Erfahrung’ as having once been fully present” (RAMPLEY, 2000, p. 27)⁵. Portanto, pode-se dizer que “Erfahrung” (experiência) é o que está estruturado em torno de uma lógica de assimilação mimética, enquanto que “Erlebnis” (vivência) surge quando essa assimilação é obstruída e mediada.

No ensaio de 1936, intitulado “O narrador”, Benjamin analisa que a experiência da tradição é substituída pela vivência do cotidiano. Tal processo é facilitado por uma série de fatores, podendo-se destacar a aceleração do capital e da tecnologia que, de certa forma, contribuíram para a eclosão das duas grandes guerras. A leitura benjaminiana a respeito da predominância da vivência sobre o fim da experiência é crucial para a constatação da substituição de formas: a fragmentação como forma de compor o múltiplo que predomina as narrativas subjetivas.

Benjamin enumera algumas características inerentes ao narrador que transmite a experiência, de forma mais artesanal, de geração a geração. E, neste processo, a importância do caráter imagético se reafirma mais uma vez: rememorar é catar vestígios de um presente passado. A memória para Benjamin consiste num constante exercício de lembrar e esquecer. Tal exercício desencadeia a constituição de um limiar, um lugar periférico, que não pressupõe “pontos de partida”, apenas a necessidade de exercitar o olhar para os destroços, ruínas e restos. Os cacos da história expressados pelo registro benjaminiano pressupõem uma experiência de linguagem, que se debruça sobre uma afinidade de conceitos e percepções. Neste contexto, retomamos a organização do pensamento em imagens: a imagem dialética é uma constelação da história; um projeto historiográfico ético que propõe iluminações do passado e do presente, do sonho e do despertar.

⁵ Benjamin parece considerar o fenômeno mimético da “Erfahrung” mimético como algo que sempre foi completamente presente.

O testemunho da imagem tende a revelar o que os olhos, já cansados, não são capazes. Por isto, a técnica fotográfica é fundamental para ler os fragmentos propostos por Benjamin. O surgimento da fotografia revoluciona a reprodução técnica, proporcionando a captura na fração de segundo. No ensaio “Pequena história da fotografia”, publicado em 1931, Benjamin nos afirma que “a câmera torna-se cada vez menor, cada vez mais apta a fixar imagens efêmeras e secretas, cujo efeito de choque paralisa o mecanismo associativo do espectador” (BENJAMIN, 2012 [1931], p. 115). O filósofo nos pontua que a exatidão técnica pode conferir às criações o valor mágico que um quadro não mais terá para as gerações posteriores à revolução fotográfica e o desejo por tal exatidão influencia o seu método de organização do pensamento.

A imagem fotográfica é capaz de revelar a centelha do acaso, ponto que já permitiu que a fotografia fosse validada como documento comprobatório de um ato ou fenômeno. Ao nos descrever uma imagem, Benjamin destaca a captura do presente e os significados que o recorte fotográfico indica ao seu observador:

Apesar de toda a perícia do fotógrafo e de todo o planejamento na postura de seu modelo, o observador sente a necessidade irresistível de procurar nessa imagem a centelha do acaso, do aqui e agora, com a qual a realidade chamuscou a imagem, de encontrar o lugar imperceptível em que o futuro se aninha ainda hoje no “ter sido assim” desses minutos únicos, há muito extintos, e com tanta eloquência que, olhando para trás, podemos descobri-lo (BENJAMIN, 2012 [1931], p. 100).

Espaço e o tempo captados pelo recorte fotográfico ajudarão a compor aquilo que ele nomeia como aura, uma vez que ambos se entrelaçam em uma trama singular. O projeto das *Passagens* traz a técnica fotográfica à organização do pensamento, deste modo, pensar a estética de Walter Benjamin implica explorar o emprego de recursos “limítrofes”, compreendendo a colagem e a montagem como composição de uma cartografia dos recortes. Crítico da modernidade capitalista, Benjamin expressa, no seu projeto de filosofia, uma preocupação ética na estética, pois os detalhes em estado de significância são destacados.

3 Pequenas considerações em rascunhos

Passagens é um grande mosaico, organizado a partir de uma lampejante textualidade. A técnica da montagem justapõe os fragmentos como tentativa de captura de um tempo acelerado, disruptivo e estilhaçado. A potência da obra benjaminiana propõe ao leitor o rearranjo da organização da linguagem, que não pode ser considerada como apenas um instrumento de elaboração dos dados da realidade, tampouco como uma simples abstração. O leitor é convocado à adesão para reconstituir e rearranjar fragmentos, pois a linguagem em Benjamin é entendida como um campo de intensa transformação, uma rede complexa e intrincada de relações entre conhecimento e experiência.

Portanto, pode-se destacar a materialização do pensamento como obra de arte, cujo agrupamento de recortes ocorre pela afinidade visível entre as ideias, as “imagens de pensamento” [*Denkbilder*]. A partir do fragmento, as ruínas e as representações são evidenciadas como modos de expressar uma ética do presente escrita à contrapelo da modernização que é contraditória, inacabada e mal resolvida.

Os pensamentos de Walter Benjamin, desta forma, o desestabilizam o exercício de ler a história, sobretudo no que tange à barbárie fomentada pela lógica do avanço capitalista do século XX. O filósofo, então, se posiciona à contramão, promovendo leituras da civilização a partir da enganosa ideia de progresso. As críticas formuladas contra os documentos de barbárie evidenciam um esforço de rememorar que localiza a escrita do pensador à margem dos registros da história monumental; a história dos vencedores. Benjamin advoga, a partir da disposição (e organização) de seus escritos em fragmentos, o estabelecimento de uma espacialidade para exposição de um pensamento imagética, que captura as ruínas de um tempo atravessado pela lógica do progresso devastador.

Referências

BENJAMIN, W. *Origem do drama barroco alemão*. Trad. João Barrento. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012 (Obras Escolhidas, v. 1).

BENJAMIN, W. Paris, the capital of the Nineteenth Century. In: *The Arcades Project*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1999 [1935], p. 3-26.

BOTELHO, L. O. M. S. *Imagens e fraturas da história: arte e crítica social em Walter Benjamin*. 2013. 84f. Monografia (Bacharelado em Filosofia) – Departamento de Filosofia da Universidade de Brasília, Brasília, 2013.

BURKE, P. *Testemunha ocular: o uso das imagens como evidência histórica*. Trad. Vera Maria Xavier dos Santos. São Paulo: Editora Unesp, 2017.

CARDOSO, M. R. Entre os fantasmas do arquivo e o corpo da escrita. In: CHIARA, A. et al. (Org.). *Corpos diversos: imagens do corpo nas artes, na literatura e no arquivo*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2015. p. 179-194.

FOUCAULT, M. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Trad. Raquel Ramallete. 41. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

GAGNEBIN, J. M. *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. São Paulo: Imago, 1999.

GATTI, L. *Constelações: crítica e verdade em Benjamin e Adorno*. São Paulo: Edições Loyola, 2009.

HARVEY, D. *Condição pós-moderna*. Trad. Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. 25. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2014.

KANG, J. O espetáculo da modernidade: a crítica da cultura de Walter Benjamin. Trad. Joaquim Toledo Júnior. *Novos Estudos – CEBRAP*, São Paulo, n. 84, p. 215-233, 2009.

SELIGMANN-SILVA, M. A fotografia na obra de Walter Benjamin: “dialética congelada” e a “segunda técnica”. *História Revista*, Goiânia, n. 2, v. 21, p. 40-60, 2016.

RAMPLEY, M. *The remembrance of the things past*. Germany, Viesbaden: Otto Harrassowitz, 2000.

Recebido em: 18 de dezembro de 2018

Aprovado em: 2 de fevereiro de 2019



Anotações sobre Walter Benjamin e as teias constituídas entre fotografia e imaginário

Writings about Walter Benjamin and webs between photography and imaginary

Cláudia Mariza Mattos Brandão

Universidade Federal de Pelotas (UFPel), Pelotas, Rio Grande do Sul / Brasil

attos@vetorial.net

Resumo: O estabelecimento de relações entre Fotografia e Imaginário impulsionam ponderações acerca dos abundantes modos de olhar, interpretar e narrar o mundo. O artigo parte dessa ideia para discutir sobre a dinâmica das imagens e dos símbolos como propulsores de outras narrativas ou discursos, com base nas ideias de Walter Benjamin sobre narrações/narradores. Considerando que as imagens são matérias dinâmicas, derivadas da nossa participação ativa no mundo, é possível afirmar que elas expõem nosso pensar no âmbito das emoções, confrontado com nossas ações. Assim sendo, pondero sobre o fotógrafo como um narrador estranhado e entranhado, para quem o conhecimento assume a forma de expressão poética/simbólica, na compreensão da importância de ir contra qualquer interpretação dada como última ou definitiva, como quer Benjamin. A fotografia entendida como narração e vida, campo de luta entre o presente, o passado e o futuro, demarca também mais um diálogo filosófico com Walter Benjamin, que no seu clássico texto “A obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica” postula a relação da fotografia e do cinema como modos “modernos” de expressão, desenvolvidos e utilizados de acordo com as demandas e as possibilidades de uma modernidade desconexa, fragmentária e efêmera. Tais referências, aproximadas das teorias do imaginário, estruturam o conceito de “crônica visual narrativa”, na consideração de que fotografias derivam de atos comunicativos, através dos quais os sujeitos partilham visões de mundo. Essas ideias resultaram em tese doutoral.

Palavras-chave: Walter Benjamin; Fotografia; Imaginário.

Abstract: Establishing relations between photography and imaginary triggers thoughts about several ways of seeing, interpreting and narrative the world. This paper uses this idea to discuss the dynamics of images and symbols as propellers of other narratives or discourses based on Walter Benjamin's ideas about narratives/narrators. Considering that images are dynamic matter, which derives from our active participation in the world, we may state that they expose our emotional thinking, by comparison with our actions. Therefore, I ponder on a photographer as a narrator who is estranged and entangled, whose knowledge takes the form of poetic/symbolic expression, in the source for understanding the importance of disagreeing with any interpretation that is posed as the last or definitive, as proposed by Benjamin. Photography, as narrative and life, battlefield between of present, past and future, also limits a philosophical dialogue with Walter Benjamin, who, in his classic text "The work of art in the age of mechanical reproduction", defends the relation between photography and movies. Both are modern ways of expression which are developed and used in agreement with demands and possibilities of a disconnected, fragmented and ephemeral modernity. Such references, related to the theories of imaginary, form the concept of "narrative visual chronicle", considering that photographs derive from communicative acts which enable subjects to share world perspectives. These ideas resulted in a doctoral dissertation.

Keywords: Walter Benjamin; Photography; Imaginary.

1 Introdução

Em janeiro de 1998, recém-graduada em Artes Visuais – Licenciatura, pela Universidade Federal do Rio Grande (FURG, RS, Brasil), eu fui contemplada com uma bolsa de estudos INTERCAMPUS, na Escuela Superior de Magisterio, de La Univesidad de Alcalá de Henares (Alcalá de Henares, Madrid, Espanha), para cursar a disciplina de "Teorias e Instituições Educativas Contemporâneas", sob a tutela do professor doutor Pedro Alonso Marañon. E a Espanha foi definitiva na minha vida, pois pela primeira vez eu tive a oportunidade de estar realmente só, por minha conta e riscos, como costumam dizer, convivendo comigo mesma, com as minhas ansiedades, angústias, limites e saudade. Hoje, revendo o passado, identifico esse como um *momento charneira*, como diria Marie-Christine Josso (2004), pois ele representa uma passagem entre etapas de vida, no qual o "sujeito confronta-se consigo mesmo, em virtude da descontinuidade que vive a impor-lhe

transformações mais ou menos profundas e amplas” (JOSSO, 2004, p. 44). E cabe destacar que tal experiência fez com que pela primeira vez, ao retornar a minha cidade, eu a percebesse sob a ótica de um olhar atento e crítico, que posteriormente foi traduzido em imagens fotográficas. A partir de então, passei a ter uma percepção sensível de ambientes que antes eram meramente reconhecidos pela visão.

No contexto de tais descobertas, a fotografia revelou-se como uma expressão peculiar que tive a oportunidade de exercitar cotidianamente, ao longo da minha estada em terras europeias. Eu e minha câmera éramos inseparáveis, e ao retornar o hábito permaneceu possibilitando que os registros inscrevam-se em mim a partir de diferentes perspectivas: a que o meu olhar apreende, a que a fotografia preserva, e a da memória, em constante processo de atualização e (trans)formação do “real” apreendido, impulsionando ponderações acerca dos abundantes modos de olhar, interpretar e narrar o mundo. Este artigo enfoca possíveis relações entre Fotografia e Imaginário, discutindo sobre a dinâmica das imagens e dos símbolos como propulsores de outras narrativas ou discursos, com base nas ideias de Walter Benjamin sobre narrações e narradores. Considerando, assim como Gaston Bachelard (1993), que as imagens são matérias dinâmicas, derivadas da nossa participação ativa no mundo, e como tal elas expõem nosso pensar no âmbito das emoções, confrontado com as nossas ações. Assim sendo, pondero sobre o fotógrafo como um narrador estranhado e entranhado, para quem o conhecimento assume a forma de expressão poética e simbólica, na compreensão da importância de ir contra qualquer interpretação dada como última ou definitiva, como quer Benjamin. A fotografia entendida como narração e vida, campo de luta entre presente, passado e futuro, demarca também mais um diálogo filosófico com Walter Benjamin, que no seu clássico texto “A obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica” (BENJAMIN, 1994, p. 165-196) postula a relação da fotografia e do cinema como modos modernos de expressão, desenvolvidos e utilizados de acordo com as demandas e as possibilidades de uma modernidade desconexa, fragmentária e efêmera. Tais referências, aproximadas das teorias do imaginário, estruturam o conceito de “crônica visual narrativa”, na consideração de que fotografias derivam de atos comunicativos, através dos quais os sujeitos partilham visões de mundo. E essas são as ideias que resultaram em tese doutoral (BRANDÃO, 2012).

2 Walter Benjamin e Gilbert Durand, aproximações possíveis

A primeira imagem que apresento:

Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido ao passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa aos seus pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso (BENJAMIN, 1994, p. 226).

FIGURA 1 – Paul Klee. *Angelus Novus*, Desenho a nanquim, giz pastel e aquarela sobre papel, 1920. Israel Museum.



Benjamin evoca a imagem do anjo impotente, de Paul Klee (Figura 1), como o retrato dos valores éticos predominantes na sociedade industrial do início do século XX. E é possível ponderar que o impacto dessa obra sobre Benjamin foi semelhante ao que senti ao mirar a primeira fotografia que fiz em meu retorno a Rio Grande (Figura 2), após um afastamento de quatro meses. Essa imagem, analógica, que registrei, depois de uma intensa convivência com uma realidade muito diferente da que estava imersa até então, surgiu numa caminhada aleatória pela vizinhança da minha residência, um lugar que eu conheço desde a infância. Ao vê-la após a revelação imediatamente me lembrei do *Angelus Novus*, com uma diferença com relação à percepção de Benjamin. Na imagem me identifiquei enquanto presença, mas também me projetei para o futuro que ela anunciou, pois me vi posicionada “no meio do amontoado de cinzas”, do lixo, da história e de suas reverberações. E a esse pedacinho da cidade, recriado pela “janela da alma”, agreguei um significado diferenciado, único, como uma síntese simbólica da minha inquietação com a debilidade de um mundo que eu tinha como concreto.

FIGURA 2 – Cláudia Brandão. *Memória e Esquecimento*, fotografia analógica, 1998.



Ao longo dos últimos anos venho articulando diferentes campos do conhecimento, com o intuito de fomentar a discussão sobre a degradação das relações humanas com o meio, social, político e natural. Busco, portanto, estimular o debate sobre um espaço revelado pela imagem fotográfica no qual se plasmam indícios de relações deterioradas, numa tentativa de compreender o mundo circundante e suas circunstâncias. E em *Memória e Esquecimento* eu consigo identificar uma síntese das questões que mobilizam e impulsionam as pesquisas encaminhadas no PhotoGraphein – Núcleo de Pesquisa em Fotografia e Educação (UFPEL/CNPq), grupo de pesquisas acadêmicas que coordeno desde 2004.

Percebo que as teias constituídas entre Fotografia/Visualidade e Imaginário apresentam inesgotáveis formas de estar e ver o mundo. Elas estimulam reflexões originadas na percepção das imagens, consideradas na dinâmica interpretativa que emerge do âmbito simbólico, sendo fomentadoras de renovadas interpretações e narrativas. Assim consideradas, é possível afirmar que, para além da visualidade que expõem, as imagens fotográficas emergem da ponderação subjetiva, do nosso pensar (fazer) no âmbito das emoções, confrontado com nossas ações. Quero dizer com isso, que elas evidenciam “realidades” configuradas pelos nossos desejos, emanados das intimações simbólicas do meio. Ou seja, as imagens são matérias dinâmicas, derivadas da nossa participação ativa no mundo, um prolongamento dos corpos, onde (com)vivemos de forma singular (BACHELARD, 1993). A homologia simbólica estabelecida entre o *Angelus Novus* e *Memória e Esquecimento* demonstra que o dado mundano pode ser considerado como uma expressão simbólica que conduz à reflexão sociológica, histórica e antropológica, adquirindo uma “significação política latente” como pretende Benjamin (1994, p. 17). E tal homologia, de acordo com os estudos propostos por Gilbert Durand (2000), consiste em sucessivas e pequenas modificações que ressaltam repetições significativas. No caso das duas imagens relacionadas, a homologia relaciona-se também à análise de Benjamin sobre a obra de Paul Klee. Portanto, é possível afirmar que a função simbólica que essa imagem assume caracteriza-a como “mediadora entre a transcendência do significado e o mundo manifesto dos signos concretos encarnados, que se tornam símbolos através dela” (DURAND, 2000, p. 25). A fotografia que apresentei, quando considerada como uma narrativa de vida, pode ser interpretada como um campo visual no qual presente, passado e futuro se mesclam, numa manifestação

expressiva da percepção do real, um embate metafórico que supera o recorte temporal, fragmentário e efêmero, de captação da imagem pelo fotógrafo. E considero que essa é uma discussão cada vez mais pertinente, expondo a atualidade das análises benjaminianas, quando explicita o estudioso nos esclarece que: “Como o olho apreende mais depressa do que a mão desenha, o processo de reprodução das imagens experimentou tal aceleração que começou a situar-se no mesmo nível que a palavra oral” (BENJAMIN, 1994, p. 167). Em acordo com o acima exposto, “promovi” o encontro entre Walter Benjamin e Gilbert Durand, que se corporificou através do conceito de “crônica visual narrativa”, explorado tanto na dissertação de mestrado (BRANDÃO, 2003), assim como na tese de doutoramento. Ele diz respeito à elaboração de textos visuais organizados a partir do encadeamento de várias imagens fotográficas que além de atestar a realidade por mim problematizada, (re)apresentando aos leitores indícios de comportamentos e mentalidades, adquirem sentido conotativo no plano do simbólico. Organizadas num eixo horizontal que denomino “sintático”, as imagens relacionam-se entre si, estabelecendo uma leitura que destaca o analogismo figurativo da imagem fotográfica como um traço específico que atesta a relação do espaço fotográfico com o espaço topológico que lhe deu origem. Ou seja, as imagens são consideradas emanações do referente e provocam a associação lógica de identificação com o real.

Através de tais estudos, compreendi que a gênese automática da fotografia e o seu caráter simbólico possibilitam lermos/interpretarmos os conteúdos do imaginário na perspectiva da “hermenêutica instauradora” (DURAND, 2002) que amplifica os sentidos da coisa percebida/registrada. Eles permitem analisarmos o fotográfico no reconhecimento de que:

a realidade simbólica - e toda capacidade imagética e de significação humanas - precede a função semiótica e até mesmo a engloba, sendo o conjunto integral do funcionamento da psique e não apenas uma dimensão cognitiva ou orgânica do desenvolvimento humano (PERES; BRANDÃO, 2009, p. 37).

E tal percepção está relacionada ao que denomino eixo “semântico” interpretativo das imagens, vertical, de aprofundamento dos possíveis significados atribuídos ao campo visual. Tratam-se, portanto, de dois eixos que, assim como os matemáticos X e Y, viabilizam a atribuição de diferentes “valores” para a determinação de um ponto de convergência das ideias, que não é fixo, visto que é subjetivo.

3 Falas silenciosas de crônicas visuais narrativas.

A fotografia – e a relação específica de contiguidade física que estabelece entre o objeto e sua imagem – garante-lhe a condição de “índice do real”. Entretanto, é preciso também considerar a especificidade do meio de produção da imagem fotográfica, ou seja, o automatismo de sua gênese técnica (DUBOIS, 1984). Depois do desenvolvimento da fotografia enquanto técnica, ficou impossível dissociar a imagem do ato que a gerou, e a implicação do corpo como atestado de existência e presença que ela fornece sobre aquilo que mostra. Com isso, quero ressaltar que a fotografia nunca é análoga ao real, mas sim, que resulta de uma percepção do real, como uma consequência do ponto de vista e da reação do sujeito fotógrafo aos fatos e objetos registrados. Existe um parentesco entre a gênese da imagem e a percepção fisiológica, decorrendo daí a codificação da imagem fotográfica semelhante à da visão humana, lembrando que não podemos deixar de considerar que a visão humana é de natureza binocular, enquanto que a fotografia é monocular. Além deste particular, determinante para refletirmos sobre a essência da imagem fotográfica, é preciso evidenciar o seu código de construção, a câmara obscura, que define o seu sistema perspectivo. E isso se deve ao fato de que a fotografia resulta de um método realista de produção de imagens, o que ressalta o seu caráter simbólico, pois ela simboliza na medida em que atua como código personificador da refração ótica que a câmara promove (MACHADO, 1984). Sendo assim, elaborar uma crônica visual narrativa do vivido, através de imagens do cotidiano, permitiu-me utilizar a fotografia como um dispositivo de coleta de dados, linguagem expressiva e campo epistemológico, ao mesmo tempo. Posicionada como uma narradora que narra “desde dentro”, implicada com o seu objeto de estudo, busco descrever o estranhamente familiar que em mim gera um choque perceptivo. Isso, pois:

A reminiscência funda a cadeia da tradição, que transmite os acontecimentos de geração em geração. (...) Ela inclui todas as variedades da forma épica. Entre elas, encontra-se em primeiro lugar a encarnada pelo narrador. Ele tece a rede que em última instância todas as histórias constituem entre si. Uma se articula na outra, como demonstraram todos os outros narradores, principalmente os orientais. Em cada um deles vive uma Scherazade, que imagina uma nova história em cada passagem da história que está contando (BENJAMIN, 1994, p. 211).

A imagem fotográfica que produziu em mim estranhamento revela a profundidade das aparências como uma narrativa do vivido, fruto do estranhamento de uma observadora atenta, que narra a partir do emaranhado de suas vivências. Reconheci-me como uma narradora por um choque perceptivo que me fez querer desvelar o familiar. Portanto, eu identifico que a condição inicial dessa narratividade foi empática e afetiva, pessoal, me conduzindo do estranhamento ao entranhamento e, por fim, ao retorno a mim mesma, num processo caracterizado pela sua dialogia. E é precisamente no reconhecer-me como uma narradora estranhada e entranhada que me sinto mais próxima a Benjamin, para quem o conhecimento assume a forma de interpretação, na compreensão da importância de ir-se contra qualquer interpretação dada como última ou definitiva. O seu pensamento está, pois, centrado na experiência, na consideração de que a produção de novos discursos se dá a partir do acontecimento singular de todo o discurso. Ele defende a ideia de que nada é definitivamente apresentado, pois sempre existe algo oculto e aberto a novas interpretações:

E se ilude, privando-se do melhor, quem só faz o inventário dos achados e não sabe assinalar no terreno de hoje o lugar no qual é conservado o velho. (...) A rigor, épica e rapsodicamente, uma verdadeira lembrança deve, portanto, ao mesmo tempo, fornecer uma imagem daquele que se lembra, assim como um bom relatório arqueológico deve não apenas indicar as camadas das quais se originam os achados, mas também, antes de tudo, aquelas outras que foram atravessadas anteriormente (BENJAMIN, 1987, p. 239-240).

Acreditando, assim como Benjamin, que sempre da forma menos habitual e esperada é que se consegue o inesperado, e relacionando-me com os objetos de acordo com as suas organizações internas e os atravessamentos que provocam, reconheci aos poucos o papel determinante das imagens fotográficas na minha constituição como indivíduo e docente. A crônica visual narrativa elaborada na dissertação foi o primeiro passo na direção de outras/novas formas de dizer-me e apresentar-me. Ela propiciou-me na tese, desenvolver uma metodologia que considera o valor semântico da fotografia, sem separar sintaxe e semântica, a visualidade da mensagem/conteúdo. Considero que assim é possível apresentar e debater aspectos da realidade que não se restringem às raízes históricas e sociais, pois adentram ao campo

antropológico. A descoberta acerca das possibilidades simbólicas das imagens, particularmente como emanções arquetípicas que nos colocam na dinâmica do trajeto antropológico do ser, deu-se no encadeamento das vivências e no encontro com Gilbert Durand. Isso, pois o autor considera fundamental ponderar-se sobre o valor semântico das imagens simbólicas, visto que a “sua sintaxe não se separa de seu conteúdo, de sua mensagem” (DURAND, 2002, p. 394). O estudo e maior conhecimento acerca do pensamento de Durand impulsionou em mim o reconhecimento da fotografia como uma escrita, ou *grafia* como escolhi designar, que presentifica memórias e imagens em nós.

Na tese ampliei o conceito de “crônica visual narrativa” com base nas teorias do imaginário, na consideração de que fotografias resultam de atos comunicativos através dos quais os sujeitos/fotógrafos partilham visões de mundo. A análise dos dados imagéticos, privilegiando a dimensão simbólica da fotografia, perpassa a exploração do eixo vertical, o “semântico”, para que assim seja possível ampliar o leque rumo à identificação de mitos fundadores que compõem a dimensão imaginária dos seres humanos. Tais mitos referem-se a ideias norteadoras, primeiras, narrativas ancestrais que estabelecem uma ponte entre o passado e o presente, mediando o desenvolvimento da vida humana.

Refletindo criticamente sobre ideias, projetos e ações desenvolvidas nos últimos anos, agora consigo apreender a fotografia como o somatório da manifestação de conteúdos visíveis, ditos diretos, e “invisíveis e indizíveis”, indiretos, considerando-a no âmbito das produções simbólicas. Isso porque embora fotografias resultem da objetividade técnica do equipamento, elas também são frutos da imaginação, visto que o “ponto de vista” do registro (o ângulo escolhido) e demais opções dentre as inúmeras possibilidades oferecidas pelas tecnologias, depende das escolhas subjetivas de quem fotografa. Nesse sentido, podemos considerar que tais imagens são como que aparições reveladoras de ideias adormecidas no inconsciente e que nos levam a agir de determinado modo frente à realidade. Na tarefa de investigar novas interpretações, Benjamin reconheceu o simbolismo, as metáforas e as alegorias dos discursos, como, por exemplo, na análise do Anjo de Klee. Ele se referia a acontecimentos singulares dos discursos, e isso me estimulou a seguir buscando particularidades que potencializassem o meu próprio discurso de modo singular, e foi o encontro com Gilbert Durand que me permitiu identificar o símbolo como um “acontecimento singular do discurso” (DURAND, 2002).

Tal compreensão amplia as possibilidades de análise da potencialidade narrativa das imagens fotográficas encadeadas como discursos visuais. Influenciada pela originalidade das análises e do pensamento de Walter Benjamin, avancei em minhas pesquisas rumo ao universo simbólico. Isso, pois assim como ele eu entendo que todo o conhecimento assume a forma de interpretação, duvidando da obviedade gratuita das imagens fotográficas. Embora a aparência realista revelada pelas imagens fotográficas, elas também são frutos da imaginação criadora, imprimindo uma marca indelével da subjetividade que maneja o equipamento. Fotografias determinam uma intencionalidade para além da racionalidade do aparato, pois não se restringem a uma relação de objetividade na representação do mundo, estabelecendo sentidos subjetivos aos discursos visuais que produzem.

4 Alinhando algumas considerações.

O reconhecimento do potencial simbólico da imagem fotográfica, fruto da imaginação criadora, produzida na troca incessante entre as pulsões subjetivas e as intimações do meio social e cósmico, foi a motivação para na tese ampliar o conceito de “crônica visual narrativa”, potencializado pelos estudos do Imaginário. Se a princípio o conjunto de imagens era somente avaliado no “eixo da sintaxe”, horizontal, ratificando o que elas apresentam, a partir da tese ele acena para a manifestação dos devires e daquilo que nos atravessa, ou seja, implica na consideração da dimensão simbólica de cada imagem em particular. Para tanto, a análise privilegia a exploração vertical, no “eixo semântico”, no qual os significados dos símbolos plasmados metaforicamente nas imagens são aprofundados em busca do reconhecimento dos mitos fundadores que manifestam o trajeto antropológico do ser. Portanto, sintetizando, posso dizer que as fotografias a princípio eram consideradas receptáculos da memória, depois, assumiram o papel de elementos discursivos possibilitando-me “falar” sobre o mundo, para finalmente se transformarem em “epifanias de um mistério” (DURAND, 2000, p. 12). E isso destaca que quando me refiro a uma crônica visual narrativa, faço alusão a um conjunto de imagens não gratuitas e relacionadas entre si. Sendo assim, é possível afirmar que elas integram um capital inconsciente e pensado dos sujeitos/fotógrafos, como um modo possível (método) para analisarmos o mundo dos fenômenos a partir do devaneio poético.

Percebo que as imagens fotográficas são capazes de pré-formar em seu interior uma experiência posterior: nelas vejo-me e (re)construo-me a cada mirada. Elas são partes fundamentais da minha história, graças à capacidade de se independizarem das vivências e dos sentimentos dos seus criadores. Seja nos álbuns ou distribuídas nos porta-retratos que se multiplicam ao meu redor, considero que as fotografias se constituem assim como construções discursivas que precisam ser lidas, cotejadas e decodificadas. No final, o que vemos não é nem a fotografia em sua inércia, nem a realidade aprisionada no plano do papel sensível; é, sim, a imagem fotográfica traduzida nos termos de nossa própria experiência. Elas se encontram em algum lugar entre as percepções, entre o que lembramos e o que aprendemos, entre o vocabulário comum e um feito por arquétipos ancestrais. O que na perspectiva Junguiana são as ideias e as forças primeiras (psíquicas e sociais) que mobilizam formas de agir, viver e sentir, e que podem ser mobilizados pelas demandas do meio. Sendo assim, entendidas como emanações de experiências passadas, as imagens fotográficas inscrevem significações para além das aparências. Portanto, estes suportes simbólicos constituem-se numa tentativa de evitar-se o silenciamento das experiências, das vivências e descobertas, que possibilitam, além da construção, a desconstrução para novas reconstruções. Considero que os encontros filosóficos que se sucederam na minha vida acadêmica, tanto com Walter Benjamin como com Gilbert Durand, foram determinantes para o meu entendimento da potência discursiva das imagens fotográficas para além do real que desvelam. Foram esses autores que me possibilitam expandir os meus próprios questionamentos em busca da instância simbólica do pensamento, dos seus saberes e métodos. E no ordenamento das lembranças para a escritura deste texto, percebo que a motivação ideológica que nutre e define as escolhas que faço caracteriza-se como um recurso para atingir o (auto) conhecimento, e nesse processo estou reconhecendo o outro que habita em mim, fragmentado nas imagens da minha própria busca.

Referências

- BACHELARD, G. *A Poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BENJAMIN, W. *Rua de Mão Única*. São Paulo: Brasiliense, 1987. (Obras Escolhidas, v. 2)
- BACHELARD, G. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas, v. 1)
- BRANDÃO, C. M. M. *Com Rio Grande na retina: as marcas da Educação Ambiental na paisagem urbana*. 2003. Dissertação (Mestrado em Educação Ambiental) – Universidade Federal do Rio Grande, Rio Grande, 2003.
- BRANDÃO, C. M. M. *Entre photos, graphias, imaginários e memórias: a (re)invenção do ser profess@r*. 2012. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2012.
- DUBOIS, P. *O Ato Fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papyrus, 1984.
- DURAND, G. *A imaginação simbólica*. Lisboa: Edições 70, 2000.
- DURAND, G. *As estruturas antropológicas do imaginário*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- JOSSO, M. C. *Experiências de vida e formação*. São Paulo: Cortez, 2004.
- MACHADO, A. *A ilusão especular: introdução à fotografia*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- PERES, L. M. V.; BRANDÃO, C. M. M. A fotografia como graphias de memórias: das professoras em nós. In: FERREIRA, M. O. V.; FISCHER, B. T. D.; PERES, L. M. V. (Org.). *Memórias docentes: abordagens teórico-metodológicas e experiências de investigação*. Brasília: Liber Livro Editora, 2009. v. 1, p. 35-50.

Recebido em: 18 de dezembro de 2018

Aprovado em: 2 de fevereiro de 2019



A(s)cender o pesamento: um exemplo em *Diário da queda*

Light(ing) the thought: an example on Diary of the fall

Gabriel Felipe Pautz Munsberg

Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre, Rio Grande do Sul / Brasil

gabriel_munsberg@yahoo.de

Resumo: Dentro de um contexto de pensamento e mundo fragmentados, Walter Benjamin, em *Imagens do pensamento* [*Denkbilder*] e *Sobre o haxixe e outras drogas* [*Über Haschisch*], aproxima seu estilo ensaístico à linguagem poética ao tratar de reflexões sobre os processos do modernismo em cidades europeias pelas quais o filósofo alemão transita como *flâneur* sondando a própria consciência da linguagem e as formas de exposição, apresentação e enunciação [*Darstellungsformen*]. Envoltos em sua fuga ao cerco nacional-socialista, Benjamin responde à queda do valor da experiência evocando disposições alternativas de pensamento e narrativa. No romance de Michel Laub, *Diário da queda* (2011), um judeu alemão anônimo, sobrevivente do campo de concentração de Auschwitz, retribui de forma semelhante, criando um “tratado de como o mundo deveria ser” ao encontrar refúgio no Brasil. Neste artigo, aproveitando-se da luz dos vagalumes de Georges Didi-Huberman, analisa-se as aproximações das formas de percepção das ruínas – de consciência e representação – dispostas nessas obras que apostam na potência revolucionária contidas em suas construções. São, nas formas experimentais de suas linguagens, as “palavras-vagalumes” dos judeus refugiados que infligem contestação às “palavras-projetores” dos nazistas, em um combate de recusar o fascismo da História e “organizar o pessimismo”.

Palavras-chave: enunciação; *flâneur*; judaísmo; Georges Didi-Huberman; Michel Laub.

Abstract: Within a context of fragmented thought and world, Walter Benjamin, in *Thought-Images* [*Denkbilder*] and *On Hashish* [*Über Haschisch*], approaches his essayistic style to poetic language by addressing reflections on the processes of modernism in European cities through which the German philosopher transits as a

flâneur exploring the very consciousness of language and the forms of exhibition, presentation and enunciation [Darstellungsformen]. Wrapped in his escape from the National Socialist siege, Benjamin responds to the downfall of the value of experience by evoking alternative dispositions of thought and narrative. In Michel Laub's novel, *Diary of the Fall* (2011), an anonymous German Jew, survivor of the Auschwitz concentration camp, mutually reciprocates, creating a "encyclopedia of how the world ought to be" by finding refuge in Brazil. In this article, enjoying the advantage of the light of the fireflies of Georges Didi-Huberman, the approaches of the forms of perception of the ruins – of conscience and representation – arranged in those work that bet on the revolutionary power contained in its constructions are analyzed. They are, in the experimental forms of their languages, the "firefly words" of the refugee Jews who inflict a challenge to the Nazi "words-projectors" in a struggle to reject the fascism of history and "organize pessimism."

Keywords: enunciation; *flâneur*; Judaism; Georges Didi-Huberman; Michel Laub.

Já li dezenas desses relatos de imigrantes, e a estranheza de quem chega costuma ser o calor, a umidade, o uniforme dos agentes do governo, o exército de pequenos golpistas que se reúne no porto, a cor da pele de alguém dormindo sobre uma pilha de serragem, mas no caso do meu avô a frase inicial é sobre um copo de leite.

(Michel Laub)

Georges Didi-Huberman, em *Sobrevivência dos vagalumes*, aposta que a necessidade de inovação na forma de transmitir experiências seja uma mutabilidade positiva, uma "nova beleza", para a sobrevivência [*Nachleben*]: "Façamos dessa mesma pobreza – dessa semiescuridão – uma experiência" (2011, p. 127). A partir dessa perspectiva é possível conciliar as memórias cumulativas, resistentes à queda da cotação da experiência, como "momentos de surpresa", os quais manifestam-se como possibilidades de uma potente invenção de formas.

De forma ficcional, Michel Laub emprega, em *Diário da queda*, novas fórmulas de escrita para compor as memórias de um sobrevivente de Auschwitz. Após a liberação dos prisioneiros dos campos de concentração, tal sujeito procura exílio no Brasil e, após estabilizar-se em Porto Alegre, anos depois de sua chegada, inicia um trabalho de escritura de dezesseis cadernos repletos de verbetes nos quais caracteriza o mundo

de forma bastante desigual à realidade. Vítima de uma grande tragédia, o avô retém as memórias referentes a seu passado na Alemanha, durante a guerra e o campo de concentração. A apresentação de suas memórias decorrem do momento em que chega ao porto de Santos e vai avançando de forma cronológica por objetos, lugares e situações de sua vida no Brasil até seu suicídio – o leitor da obra de Laub, contudo, não tem acesso aos últimos verbetes escritos. Traumatizado por suas experiências no campo de concentração e em busca de amparo para sua nova vida, ainda que tal refúgio seguro não lhe seja efetivamente concedido, essa escrita surge como possibilidade de proteção e até mesmo como redenção.

Em outras palavras, a invenção de um mundo perfeito é a forma encontrada pelo sobrevivente da Shoá para sobreviver, resistir à realidade de um mundo pós-Auschwitz, como sugere Didi-Huberman com a luz dos vaga-lumes: “a *dança dos vaga-lumes*, esse momento de graça que resiste ao mundo do terror, é o que existe de mais fugaz, de mais frágil” (2011, p. 25). Considerando que a própria realidade é estabelecida através da linguagem, tanto o “real” quanto o “irreal” são constituídos pelos mesmos elementos. São, portanto, as “palavras vaga-lumes” do judeu que infligem contestação às “palavras-projetores” dos nazistas, em um combate de recusar o fascismo da História e “organizar seu pessimismo”.

Didi-Huberman indica a proposta de Walter Benjamin do pensar filosófico em seus escritos *Imagens do pensamento* ([*Denkbilder*], produzidos entre 1925 e 1927) e *Sobre o haxixe e outras drogas* ([*Über Haschisch*], fruto de suas experiências com haxixe, mescalina e ópio entre 1927 e 1934), publicados como livros apenas postumamente. Dentro de um contexto de pensamento e mundo fragmentados, Benjamin aproxima seu estilo ensaístico à linguagem poética ao tratar de reflexões sobre os processos do modernismo em cidades europeias pelas quais o filósofo transita como *flâneur* sondando a própria consciência da linguagem e as formas de exposição, apresentação e enunciação [*Darstellungsformen*]:

A língua tem indicado inequivocamente que a memória não é um instrumento para a exploração do passado; é, antes, o meio. É o meio onde se deu a violência, assim como o solo é o meio no qual as antigas cidades estão soterradas. Quem pretende se aproximar do próprio passado soterrado deve agir como um homem que escava (...). E certamente é útil avançar em escavações segundo planos. Mas é igualmente indispensável a enxadada cautelosa e tateante na terra escura (BENJAMIN, 1987, p. 239).

As caminhadas sem destino de Benjamin pelas ruas de Nápoles, Moscou, Weimar, Paris e Marselha tornam-se suas escavações. A falta de um caminho não se opõe à proposta de analisar presente e passado europeus, pois não se pode apenas observar sem possuir uma consciência crítica daquilo que se vê. Juntamente ao projeto modernista europeu, grandes construções são erguidas e a geografia das cidades são modificadas, o que é perceptível ao olho daquele que por ela transita. Aponta Didi-Huberman que “ver é sempre uma operação de sujeito, portanto uma operação fendida, inquieta, agitada, aberta. Entre aquele que olha e aquilo que é olhado” (1998, p. 77). Ainda que sem caminho definido, Benjamin caminha para pensar e explorar as imagens que são construídas (e destruídas) conforme a ação do capitalismo industrial e os interesses comerciais das classes abastadas em voga, ainda que a velocidade das transformações aumente gradativamente, fazendo com que o homem moderno não consiga mais realizar ligações referenciais com o passado. A partir disso, não apenas o passado tornar-se-á desvalorizado, mas a experiência do homem para com o cotidiano tem sua queda. Ainda assim, o *flâneur* toma as ruas como possibilidades de movimentações e transações de estímulos sensoriais e informações atemporais. Ao caminhar por Marselha, Benjamin passa “atravessando bistrôs, o olhar se depara com o mar” (1987, p. 199). A coexistência de construções e ornamentos de diferentes épocas, assim como pessoas de diferentes identidades, expressa na cidade como local de entrecruzamento de tradições, culturas e novidades; passado, presente e futuro, como pode ser visto no seguinte trecho:

Aqui se erguiam, há duzentos anos, casas de aristocratas. Suas ninfas de busto erguido, suas cabeças de medusa cingidas por serpentes sobre os deteriorados caixilhos de portas só agora se tornaram nítidas, insígnias de corporações e guildas. A não ser que tenham pendurado por cima tabuletas, como fez a parteira Bianchamori com a sua, na qual, encostada numa coluna, afronta todas as meretrizes do bairro, apontando displicentemente para um robusto garotinho prestes a se desembaraçar de uma casca de ovo (1987, p. 199).

Considerando então que toda construção supõe previamente uma desconstrução, pode-se afirmar que o que Benjamin vê são destroços de um futuro – a Europa é um acúmulo de ruínas que preveem uma nova queda em uma catástrofe única e contínua. Cabe ao homem incrustar nesse projeto

sua marca, não se deixando esmorecer pelas transformações que ocorrem diariamente na paisagem urbana. As inúmeras possibilidades de leituras que o caminhante possui das cidades fazem com que ele seja visto como um intérprete em potencial. Esta potência do homem que escava compõe narrativas, as quais procuram interpretar infinitamente as imagens como alegorias, pois o real precisa ser ficcionalizado para ser compreendido. As narrativas que se compõem mostram-se fragmentadas, como em crônicas de um acontecimento sem sequência e permeado de espaços em branco. Há uma instabilidade de sentidos, uma dinâmica de desordem e intermitências que impossibilita a narração de uma realidade ou noção de verdade. Com os fragmentos dispostos, evidencia-se a existência de mais de uma verdade, de mais de uma realidade, de mais de um passado. Sendo assim, a metáfora surge para evocar anacronicamente vários tempos, já que o passado coexiste ao presente. De posse de alegorias e metáforas, cada narrador benjaminiano apresenta ideias em uma disposição individual e sugestiva dos fenômenos, posto que as relações de alteridade gerem construções de subjetividades. Ainda que se aproveite das mesmas fontes dos historiadores, Benjamin realiza em seus escritos uma crítica à historiografia linear e de progresso. Ao escavar o presente, encontra-se e recorda-se uma imagem do passado, a qual é reutilizada nessa atividade de decupagem e colagem anacrônica: o conhecimento da imagem na amplitude geral é o conhecimento de todo o processo. Mais do que recordar e descrever um acontecimento, o *flâneur* transforma-o.

Com a compreensão do processo de civilização industrial burguesa vista pelo *flâneur*, Benjamin percebe uma nova queda moral e ética, pois o progresso esperado pelo modernismo europeu mostra-se de forma tecnicista e científica, mas não nos vínculos humanos. A ascensão do nazismo corrobora com a ideia de que o contexto europeu não possui projetos de futuro; e é assim que Walter Benjamin interrompe seu caminhar para pensar para então caminhar para fugir. Enquanto o judeu alemão Walter Benjamin, envolto em sua fuga ao cerco nacional-socialista, respondeu à queda do valor da experiência evocando disposições alternativas de pensamento com a graça de tais vaga-lumes, o judeu alemão anônimo de *Diário da queda*, sobrevivente da *Endlösung*¹,

¹ *Endlösung der Judenfrage* – Solução final da questão judaica –, o plano nazista de extermínio dos judeus de todos os territórios alemães. O termo aparece pela primeira vez por autoria de Hermann Göring, ministro da aviação da Alemanha e ministro-presidente da Prússia durante a Segunda Guerra Mundial, em carta de julho de 1941 endereçada

retribui de forma semelhante, criando um “tratado de como o mundo deveria ser”. Sua enciclopédia de verbetes, registradas na ordem à qual o avô se deparou ao chegar ao novo país, cria algo como uma história “num tom grosseiramente otimista”, o que o neto-leitor entende como uma seleção de verbetes “evidentemente mentirosos”. Logo, o recém-chegado descreve o porto como

o local onde se reúne o comércio ambulante que trabalha sob regras estritas de controle fiscal e higiene, e não é difícil de imaginá-lo no cais, depois de ter comido os últimos pedaços do pão endurecido que foi seu último alimento durante a viagem, tomando seu primeiro copo de leite em anos, o leite do novo mundo e da nova vida, saído de um jarro conservado não se sabe onde, como, por quanto tempo, e em poucas semanas ele quase morreria por causa disso (LAUB, 2011, p. 25).

Pouco antes, ainda nos anos 1920, outro porto que recebia um grande número de imigrantes era o da cidade de Marselha, na França. Refugiados do genocídio armênio chegavam à costa francesa por meio deste que é um dos portos mais importantes do continente europeu. Walter Benjamin, ao visitar a cidade, caracterizou tal porto de modo bem mais mordaz do que o judeu de Laub: “dentadura de foca, amarela e infectada, de cujos dentes corre a água salgada”. O *flâneur* continua sua descrição de Marselha:

*Se esta goela abocanha os corpos proletários, pretos e pardos, com os quais a alimentam as companhias de navegação, segundo o itinerário, então dela infiltra um fedor de óleo, urina e tinta de impressão. É do tártaro que adere às imponentes maxilas: bancas de jornais, latrinas e barracas de ostras. A população do porto é uma cultura de bacilos; carregadores e meretrizes, produtos antropomorfos de putrefação. No palato, contudo, parece cor-de-rosa. Aqui, esta é a cor da vergonha, da miséria. Os corcundas e as mendicantes se vestem assim. E às mulheres descoradas da *Rue Bouterie* a única peça de roupa dá a única cor: camisolas cor-de-rosa (BENJAMIN, 1987, p. 198).*

a Reinhard Heydrich, chefe geral das polícias nazistas (Gestapo, SD, Kripo), que por sua vez formalizou os planos de deportação e genocídio de todos judeus da Europa durante a Conferência de Wannsee, em janeiro de 1942.

A “cultura de bacilos” encontrada no porto de Marselha de 1920 não deve se diferenciar muito da encontrada nos portos de Santos e Porto Alegre dos anos 1940. Problemas urbanos decorrentes da pobreza dos recém chegados e da falta de locais para moradia e emprego são comumente encontrados em regiões portuárias, tanto nas Américas quanto na Europa. Benjamin vê nos “corpos proletários” uma mercadoria que abastece a sociedade moderna de Marselha, porto do império francês, em uma alegoria que se baseia na crença do progresso e no caráter fetichista da sociedade de consumo, mas que ao mesmo tempo procura esconder as relações do capitalismo. Igualmente, em Laub, percebe-se a errância dos recém chegados ao Brasil que não dominam a língua portuguesa e não possuem meios para se manter nas hospedarias. As metrópoles destacam-se com a miscelânea das imagens de uma modernidade fetichista, considerando os paradigmas criados pelo progresso e ruína burgueses.

Metaforicamente, as zonas portuárias podem ser entendidas também como feridas abertas das cidades. É através dessas regiões que os imigrantes chegam a suas novas terras e, na falta de condições de se locomoverem ao interior das cidades, alojam-se ao redor do porto. Mesmo que muitas vezes desafortunados indivíduos necessitem fixar moradia por ali, zonas portuárias não costumam ser projetadas com essa finalidade. Ainda assim, o porto – local de chegadas e partidas – também não é um mero local de passagens, exatamente em virtude das modificações sofridas através de intervenções sociais. Tais situações acabam por criar regras específicas particulares nesse convívio nem sempre amistoso da multiplicidade de seres. Essas modificações das zonas portuárias atuam como golpes na estruturação das cidades e, por mais que sejam tratadas ou extirpadas, acabam por deixar à vista suas cicatrizes.

De semelhante maneira, a ferida aberta pelo trauma instiga novas e próprias regras para a compreensão de uma sociedade repleta por sujeitos traumatizados, como por exemplo o surgimento de novos gêneros pelos quais são traçados referenciais próprios. As chagas dos traumas permanecem cicatrizadas na consciência dos indivíduos, impossibilitando o esquecimento de suas vivências. As próprias tentativas de sarar essas feridas acabam por prejudicá-las, pois a única possibilidade de esquecer o trauma é realizando sua rememoração; é necessário “colocar o dedo na ferida”. O processo mostra-se doloroso, “pois envolve tanto um confronto com a catástrofe, com a ferida aberta pelo trauma – e, portanto, envolve a resistência e a superação da negação –, como também visa a um consolo nunca totalmente alcançável” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 52).

É dessa forma, apoiado sobretudo nas analogias às mercadorias, que os intelectuais buscam compreender os novos referenciais da sociedade moderna, criando para si um sistema de interpretações transitórias. A estrutura alegórica de tal conjunto de interpretações encontra sua totalidade no mosaico de imagens fragmentadas expostas pelos *flâneurs*, ou seja, através das imagens fragmentadas ambos os sujeitos desenvolvem suas visões do projeto de modernidade fadado ao insucesso: Benjamin relatando o declínio europeu e o sobrevivente de Laub ansiando por um mundo ideal na derrocada total da ética pós-Auschwitz.

Após seu deslocamento da Alemanha pós-guerra ao Brasil do Estado Novo, o personagem de *Diário da queda* continua em movimento, perambula por portos, ruas, hospedarias, mistura-se à população e constitui-se de novas memórias. Fazemos pois o processo imaginativo proposto pelo narrador de Michel Laub em *Diário da queda*, romance no qual é narrada, entre outros assuntos, a situação de um judeu sobrevivente de Auschwitz pelo neto:

Imagine uma casa rica em Porto Alegre, 1945. Imagine um jantar nessa casa, a mesa num dos ambientes da sala, uma família que fala vários idiomas, inclusive e em especial o alemão. A família é servida por empregados de uniforme e talvez comente a posse do presidente Eurico Gaspar Dutra, de quem meu avô jamais tinha ouvido falar, ou um discurso de Carlos Lacerda, de quem meu avô jamais tinha ouvido falar também, ou qualquer dessas referências conhecidas do período, os cassinos, a Rádio Nacional, as vedetes do teatro de revista, e pelo resto da noite se bebe e faz brindes e em nenhum momento o dono da casa se dirige ao meu avô a não ser para comentar que o mundo ficaria pior com a vitória americana na guerra (LAUB, 2011, p. 27).

A partir deste trecho é possível perceber a, no mínimo, incômoda situação desse sujeito recentemente chegado ao sul do Brasil em meio aos turbilhões políticos e econômicos de 1945. Uma vez que o avô tenha falecido antes do nascimento do narrador do romance de Laub, sua história é contada a partir de relatos dados por seu pai, alguns poucos comentários de sua avó e por uma série de dezesseis cadernos com verbetes escritos pelo próprio avô paterno. A disposição de tais escritos, porém, é completamente distante da realidade factual. Sobre a gravidez da avó, o narrador informa que ela sofria de hipertensão e tinha problemas no útero, de forma que tais complicações poderiam colocar a vida da

grávida em risco, tendo como recomendação médica permanecer na cama sem se mexer. Porém, a descrição da situação envolvendo a gestação da esposa é bastante destoante, assim como a decisão de continuar a gravidez, que “*foi tomada sem hesitação, a expectativa de uma nova vida que foi planejada pelo marido desde sempre, seu desejo mais profundo de continuidade e doação amorosa*” (idem, p. 46; grifos do autor).

Na sequência, o avô continua a descrever detalhes sobre a convivência com o bebê ideal, “*uma criatura pequena e autônoma que não chora no meio da noite e não tem doenças tais como hepatite e resfriados*” (idem, p. 46; grifos do autor), mas não há uma linha sobre o nascimento do próprio filho. O sobrevivente encara os acontecimentos ao seu redor com esterilidade, sem demonstrar emoções nem mesmo quanto à extensão de sua vida personificada em seu filho recém-nascido. O trabalho de escrita dos dezesseis cadernos – essa espécie de enciclopédica narrativa sobre uma Porto Alegre de 1945 – deu-se de forma secreta da esposa e do filho, em seu escritório, aparentemente em um impulso único décadas após os eventos que narra e encerrado com o suicídio de seu autor. Alguns anos depois de descobertos, o filho manda traduzir os cadernos escritos em alemão para só então poder ler os verbetes “leite”, “canil”, “gravidez”, “família”, etc., sem nunca encontrar algo da vida de seu pai antes da chegada ao Brasil e, muito menos, sobre a guerra ou Auschwitz. Além do filho, apenas o neto do sobrevivente teve acesso à leitura dos cadernos com um conteúdo que demonstra a seu leitor uma espécie de tratado de como o mundo deveria ser, contendo verbetes “evidentemente mentirosos”, como analisa o narrador:

Nos cadernos do meu avô, o Brasil de 1945 era um país que não tinha passado pela escravidão. Onde nenhum agente do governo fez restrições à vinda de imigrantes fugidos da guerra. Um lugar repleto de oportunidades para um professor de matemática que não falava português, e logo depois de se curar da febre tifoide meu avô começou a procurar emprego, não seria muito difícil já que havia uma demanda grande nas escolas, nas faculdades, nos institutos que faziam Porto Alegre uma cidade de excelência científica, que também promovia simpósios regulares sobre arte e filosofia, eventos agradáveis seguidos por noites agradáveis num dos inúmeros cafês do centro frequentados por mulheres *bonitas e solteiras como convém*, cujos pais ficariam muito satisfeitos ao serem apresentados a um judeu (idem, p. 27).

O redator dos verbetes é um sujeito escachelado pela involução da humanidade com a ascensão dos discursos nazistas e fascistas na Europa, até então o centro do mundo, e escreve tal “como o mundo deveria ser”. Percebe-se que sua escrita é bastante tecnicista e não envolve em momento algum relações de sentimentos com outros seres humanos, nem mesmo com seu filho. Além da fuga física do epicentro das catástrofes, estes refugiam-se num país que até então é tido como um paraíso natural, na visão dos próprios estrangeiros, além de promessas de progressos. Em tais sujeitos destituídos de passado, um esteio para sobreviver às calamidades da vida é de suma importância e, quando a realidade factual não lhes oferece tal base, a escrita surge como possibilidade de proteção e até mesmo como redenção. Em *Diário da queda* é notável o silêncio do avô sobre qualquer referência à Alemanha, guerra, campos de concentração e até mesmo sobre judaísmo:

Do ramo da família do meu avô morreram todos em Auschwitz, e não há uma linha a respeito deles nos cadernos. Não há uma linha sobre o campo em si, quanto tempo meu avô ficou lá, como fez para sobreviver, o que sentiu quando foi libertado (...). Meu avô não escreveu nada sobre judaísmo. Nenhum comentário sobre a conversão da minha avó (LAUB, 2011, p. 30).

A necessidade do apagamento do passado também pode ser vista na falta de comunicação entre o sobrevivente de Auschwitz e seu filho. Além de nunca ter havido um diálogo sobre seu passado, os cadernos são escritos por ele em alemão, detalhe que ratifica o não-compartilhamento das emoções do pai para com o filho, do passado com o presente e a realidade, visto que a língua também não lhe foi ensinada.

A partir de sua escrita, o avô do narrador de *Diário da queda* tenta criar uma nova realidade para o mundo em que vive sem quaisquer problemas. A escravidão, por exemplo, é então esquecida do passado do Brasil, assim como o sobrevivente tenta apagar qualquer lembrança de Auschwitz de sua memória. Porém, seu suicídio é a confirmação de que os terrores sofridos na Alemanha nazista e nos campos de concentração sempre estiveram incrustados na vida deste sobrevivente (“Meu avô ia comprar pão e jornal: Auschwitz. Meu avô dava bom-dia para a minha avó: Auschwitz”; LAUB, 2011, p. 99), tais quais os números tatuados em seu braço.

A narração do passado é penosa ao sobrevivente de um campo de concentração, que torna tal experiência vivida inenarrável, e a criação de um mundo ideal, através da escrita, mostra-se também insuficiente,

da mesma forma que o exílio físico não supre a necessidade de fuga. A redenção esperada, portanto, nunca chega e o término de suas vidas é antecipado, não coincidentemente, pelo suicídio.

A complexidade da recuperação e representação da memória impele diretamente à formulação de outras formas de expressão, como visto nas linguagens utilizadas em textos memorialísticos ou com teores testemunhais. Na exposição das mais variadas memórias de períodos conturbados, metáforas e analogias são comumente encontradas. A leitura da história à contrapelo, para pensarmos de acordo com Walter Benjamin, é realizada por meio de inovações nas próprias retóricas de tais textos. Michel Laub revela, em *Diário da queda*, variados modelos de escrita para comparar os diferentes traços memorialísticos de uma mesma família para, a partir de uma queda, erguer-se.

Referências

BENJAMIN, W. Imagens do pensamento. In: _____. *Rua de mão única*. Trad. José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987. (Obras escolhidas, v. 2)

DIDI-HUBERMAN, G. *A sobrevivência dos vaga-lumes*. Trad. Vera Casa Nova e Márcia Abrex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

DIDI-HUBERMAN, G. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998.

LAUB, M. *Diário da queda*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SELIGMANN-SILVA, M. *História, memória, literatura*. O testemunho na era das catástrofes. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003.

Recebido em: 18 de dezembro de 2018

Aprovado em: 2 de fevereiro de 2019



Dialogando com prógonos e epígonos: Walter Benjamin relê o materialismo histórico

Dialoguing with forerunners and epigones: Walter Benjamin rereads historical materialism

Fernando Araújo Del Lama¹

Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, São Paulo / Brasil

dellama.f@gmail.com

Resumo: O presente artigo pretende iluminar a releitura do materialismo histórico proposta por Walter Benjamin a partir do debate com seus prógonos (Marx e Engels) e com alguns de seus epígonos (sobretudo a socialdemocracia alemã, mas também o socialismo soviético de estirpe stalinista), visando encontrar alguns elementos nos primeiros que lhe permitam apoiar a crítica do progresso que ele endereça aos últimos. Ele recorre, ao longo da argumentação, a textos nos quais Benjamin discute sua interpretação do materialismo histórico, fundada em uma ruptura radical com a ideologia do progresso, tais como as teses *Sobre o conceito de história* e o ensaio sobre Eduard Fuchs, e conclui indicando uma afinidade entre crítica do progresso, crítica do positivismo, elementos românticos e o espírito do marxismo em tal interpretação.

Palavras-chave: Walter Benjamin; materialismo histórico; crítica do progresso; *Sobre o conceito de história*; socialdemocracia alemã.

Abstract: This paper intends to illuminate the re-reading of the historical materialism proposed by Walter Benjamin as from the debate with its forerunners (Marx and Engels) and with some of its epigones (especially German Social Democracy, but also Stalinist-strain Soviet Socialism), aiming to find some elements in the first that allow

¹ Doutorando em Filosofia na Universidade de São Paulo, com pesquisa orientada pelo Prof. Dr. Ricardo Ribeiro Terra e financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), processo nº 2017/05560-5.

him to support the critique of progress that he addresses to the last ones. Throughout the argument, it resorts to texts in which Benjamin discusses his interpretation of historical materialism, which is founded on a radical break with the ideology of progress, such as the thesis *On the Concept of History* and the essay on *Eduard Fuchs*, and concludes by indicating an affinity between critique of progress, critique of positivism, romantic elements and the spirit of Marxism in such an interpretation.

Keywords: Walter Benjamin, historical materialism, critique of progress, *On the Concept of History*, German Social Democracy.

Este texto pretende tematizar parcialmente a recepção heterodoxa do marxismo por Walter Benjamin,² examinada a partir de um aspecto específico, qual seja, sua releitura do materialismo histórico a partir do diálogo com seus prógonos (Marx e Engels) e com alguns de seus epígonos de correntes expressivas do marxismo (a socialdemocracia alemã e o socialismo soviético de estirpe stalinista) sobre as quais as tendências políticas de esquerda depositavam suas esperanças durante o período da ascensão nazifascista.

As ideias que organizam a rearticulação benjaminiana do materialismo histórico são, sabidamente, a crítica ao ideal de progresso, bem como a urgência da ação revolucionária que dela decorre. A hipótese a ser desenvolvida neste trabalho consiste, pois, em problematizar a interpretação que atribui primazia à recepção – bastante singular, vale dizer – de autores românticos e dos socialistas utópicos por Benjamin no que concerne a tais ideias; mediante tal esforço, abre-se a possibilidade de pensar o rompimento com a ideologia do progresso em seus aspectos imanentes à própria tradição do materialismo histórico.

² Os textos de Walter Benjamin são citados de acordo com a edição *Gesammelte Schriften*, estabelecida por Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser e editada em sete volumes pela editora Suhrkamp entre 1972 e 1989, abreviada por *GS*, seguida da indicação do volume em algarismos romanos e do tomo em algarismos arábicos, além da página, também em números arábicos. Os textos inseridos em volumes já publicados da edição crítica (*Werke und Nachlaß. Kritische Gesamtausgabe*) são indicados de modo complementar, através da abreviatura *WuN*, seguida da indicação do volume e página, ambos em algarismos arábicos. Quando necessário, são indicadas na sequência, entre colchetes, ano e página das traduções utilizadas, as quais podem ser conferidas nas referências bibliográficas ao final do texto.

Propõe-se, assim, o seguinte percurso expositivo: inicialmente, pretende-se reconstituir os traços fundamentais da crítica benjaminiana à ideologia do progresso, recorrendo sobretudo ao diálogo crítico com os epígonos do materialismo histórico, de modo especial com a socialdemocracia alemã; em seguida, será retomado o recurso feito aos prógonos da tradição de pensamento em questão, de modo a evidenciar a presença, já nos textos deles, de elementos que permitam pensar a crítica do ideal de progresso e, portanto, criticar a apropriação feita.

A experiência intelectual de Benjamin é, como a caracterizou Hannah Arendt, bastante “*sui generis*” (ARENDR, 2008, p. 167-168). Da insatisfação anarquista de juventude ao comunismo libertário de maturidade, passando pela incorporação de um messianismo judaico secularizado, de um romantismo revolucionário e até mesmo de versões materialistas de clássicos da metafísica alemã (Leibniz e Goethe) em uma disposição constelacional de heterodoxias, ela é marcada por um intenso campo de tensões entre tradições de pensamento díspares, o que cria uma série de paradoxos. O paradoxo que será examinado aqui, o de pensar um materialismo histórico que prescindia da ideia de progresso linear, se choca com as interpretações canônicas de Marx e Engels levadas a cabo por duas das mais proeminentes correntes do início do século XX, a saber, a socialdemocracia alemã e o socialismo soviético comandado por Stalin. “Walter Benjamin”, já observara Michael Löwy, “ocupa uma posição singular na história do pensamento crítico moderno: é o primeiro seguidor do materialismo histórico a romper radicalmente com a ideologia do progresso linear” (LÖWY, 2013, p. 7). Nos escritos onde discute a relação entre materialismo histórico e progresso, Benjamin elege uma série de pilares emblemáticos da socialdemocracia para mostrar que os raciocínios neles cristalizados tendem a levar a situação dos oprimidos justamente para o sentido contrário do que almejam, perpetuando a dominação. É certo que tanto os teóricos socialdemocratas quanto os ideólogos do socialismo soviético partilhavam, *mutatis mutandis*, da postura otimista em relação ao progresso: enquanto os últimos acreditavam que o desenvolvimento das forças produtivas e o progresso técnico e econômico, de acordo com o “curso natural da história”, culminariam inelutavelmente na crise letal do capitalismo e no triunfo revolucionário do proletariado, os primeiros, baseando-se em premissas

semelhantes, acreditavam na transformação paulatina e gradual da sociedade por meio de reformas legislativas. Apesar de tal concordância, o arsenal crítico de Benjamin é dirigido quase que integralmente apenas à socialdemocracia. Tal opção, no entanto, não é expressamente justificada por Benjamin; supõe-se, assim, dadas as ressalvas quanto ao regime stalinista descritas em sua *Correspondência* ao longo da década de 30 e também no *Diário de Moscou*, que ele não nutria muita simpatia política em relação aos soviéticos, pelo que preferiu focar criticamente outras doutrinas autoproclamadas progressistas, nas quais há ambivalências e contradições latentes, tomando para a si a tarefa de desvelá-las. O socialismo soviético possuía um caráter essencialmente quimérico – caráter esse que transpareceu na assinatura do pacto de não-agressão com Hitler em 1939, sob o impacto do qual as *teses* foram redigidas;³ não seria possível levar a cabo a transformação radical da humanidade baseando-se, enumera Reyes Mate, em “uma fé cega no progresso que [...] impede de ver o abismo que separa o desenvolvimento científico da emancipação dos homens”, em “uma torpeza estratégica incapaz de transformar a massa de trabalhadores na base real da mudança histórica” e sobretudo em “uma submissão servil a um partido que se converteu

³ A seguinte passagem da décima tese é bastante reveladora em relação a esse impacto: “Num instante em que os políticos, em quem os adversários do fascismo tinham colocado as suas esperanças, jazem por terra e reforçam sua derrota com a traição da própria causa (...)” (BENJAMIN, *GS I-2*, p. 698 / *WuN 19*, p. 75 [2005, p. 96]). Gérard Raullet (2010, p. 180 ss), na seção “História da gênese e da publicação” de seu *Comentário* à edição crítica das *Teses*, recorda de alguns elementos que reforçam as motivações políticas de sua redação, tais como os depoimentos de Scholem e de Soma Morgenstern, escritor exilado também em Paris para quem Benjamin teria lido algumas das teses. Löwy, ao analisar e interpretar a passagem em questão, afirma que “[a] expressão ‘os políticos, em quem os adversários do fascismo tinham colocado as suas esperanças’ é muito transparente: trata-se dos comunistas (stalinistas), que ‘traíram sua causa’ ao pactuarem com Hitler. Mais precisamente, a frase se refere ao KPD (partido comunista alemão) que, ao contrário do PC soviético, ‘caiu por terra’. A esperança de um combate consequente contra o fascismo estava aos olhos de Benjamin, no movimento comunista, bem mais do que na socialdemocracia. Ora, o pacto dobrou o sino dessa esperança. A ‘traição’ designa não o acordo entre Molotov e Ribbentrop, mas também sua legitimação pelos partidos comunistas que adotaram a ‘linha’ soviética. Ela não significa de maneira alguma para Benjamin [...] a ruptura com o comunismo ou com o marxismo, mas a dissociação definitiva e irrevogável entre a realidade soviética e a ideia comunista” (LÖWY, 2005, p. 96-97).

em fim em si mesmo” (MATE, 2011, p. 223). Assim, depois da traição dos soviéticos e decorrente depreciação de sua posição de destaque na luta contra o fascismo, o discurso do SPD – *Sozialdemokratische Partei Deutschlands* – poderia soar mais atraente e razoável como alternativa para a resistência de Esquerda de então; logo, tratava-se de evidenciar o caráter aparente e ilusório inerente a ele, desmistificando-o.

As críticas mais ácidas e agudas ganham expressão, certamente, nas teses *Sobre o conceito de história*. Sobretudo nas teses XI, XII, XIII e XVIIa,⁴ ele examina algumas ideias estruturantes da socialdemocracia – o conformismo de sua tática política e de suas ideias econômicas e a respeito do trabalho, a preocupação equivocada com as gerações futuras e consequente silenciamento dos precursores oprimidos, as três ilusões fundamentais do conceito socialdemocrata de progresso, a compreensão da sociedade sem classes como “tarefa infinita” de estirpe neokantiana, respectivamente.⁵ Dadas as restrições editoriais, serão examinadas em detalhes apenas as críticas contidas na tese XIII, pois problematizam os fundamentos socialdemocratas, com referências pontuais às demais. Isso posto, vamos a elas.

⁴ Há, é verdade, uma polêmica em torno da numeração desta última tese: dentre todas as cinco versões coligidas na edição crítica, a única que contém esta tese é a do *Handexemplar* de Benjamin – exemplar este que fora encontrado por Agamben em 1981, poluído por algumas correções e marcações –, sob a numeração XVIII. No entanto, a mesma tese aparece na seção de “Manuscritos – esboços e versões”, sob a numeração XVIIa – ver BENJAMIN, *WuN* 19, p. 42, 152. Uma vez que, de acordo com a primeira destas formulações, Benjamin teria a intenção de incluí-la na versão final, optou-se, entre os pesquisadores brasileiros, de mantê-la em meio às outras teses sob a numeração XVIIa, acompanhada, porém, de uma explicação preliminar de que não se trata de uma variação da tese XVII, mas de um texto autônomo.

⁵ Por meio de tais críticas, pode-se reconstituir de forma mais específica a imagem benjaminiana da socialdemocracia em meio às diversas tensões e discussões entre seus ideólogos. Certamente, trata-se da faceta positivista, fortemente influenciada pelo neokantismo, que ganhou seus contornos mais nítidos em meio à polêmica socialdemocrata no revisionismo reformista de Eduard Bernstein, sintetizado em *As premissas do socialismo e as tarefas da socialdemocracia*, de 1899, acompanhado do otimismo de Karl Kautsky quanto ao “determinismo” revolucionário e da reafirmação da tese do colapso por Rosa Luxemburgo, seus correlatos. O intuito de Benjamin claramente não é discutir as posições dos autores envolvidos no *Bernstein-Debatte*, tampouco propor uma síntese delas, mas apenas criticar de modo imanente os traços hegemônicos que perduraram na doutrina socialdemocrata.

Na tese XIII, Benjamin assinala que tanto a teoria quanto a práxis socialdemocratas estavam determinadas por uma ideia de progresso com pretensões dogmáticas. Como bem nota Mate, “o autor não se enreda na polêmica que ocupava a esquerda sobre ser ou não ser revisionista ou revolucionário”, mas “vai à raiz dos males que afligem os socialistas daquele tempo: uma concepção dogmática do progresso” (MATE, 2011, p. 276). A epígrafe da tese, extraída de *A religião da socialdemocracia*, de Joseph Dietzgen – eleito, segundo Löwy, como exemplo típico do ‘progressismo’ socialdemocrata medíocre e limitado” (LÖWY, 2005, p. 116) – dá o tom exato daquilo que será refutado: “Nossa causa, com certeza, torna-se a cada dia mais clara e o povo mais inteligente” (DIETZGEN *apud* BENJAMIN, *GS I-2*, p. 700 / *WuN* 19, p. 78 [2005, p. 116]). Na tese, ele enfatiza três dimensões constitutivas da noção de progresso levada a cabo pela socialdemocracia. A primeira delas é a crença num progresso integral da humanidade, em todos os seus aspectos, “e não”, conforme indica Benjamin entre parêntesis, “somente das suas habilidades e conhecimentos” (BENJAMIN, *GS I-2*, p. 700 / *WuN* 19, p. 78 [2005, p. 116]). Segundo a interpretação socialdemocrata, haveria uma relação de concomitância entre os desenvolvimentos técnico-científicos e a recepção e incorporação ética deles pelos homens – “como se a criação da bomba atômica” ironiza Mate, “tivesse tornado a humanidade – e sobretudo aqueles que a fabricam – pacifistas de estrita observância” (MATE, 2011, p. 277). No entanto, Benjamin argumenta que o progresso da humanidade pressupõe uma dimensão moral que não é redutível ao progresso científico e técnico.⁶ Além disso, o positivismo impregnado na socialdemocracia limita a pensar o progresso técnico-científico do ponto de vista da dominação da natureza. Benjamin o insere no interior do que chama de “primeira técnica”, que se baseia no sacrifício humano como meio para atingir seu fim, isto é, a submissão da natureza às vontades irrestritas do homem. As consequências éticas mais imediatas da predominância desta racionalidade técnica são, como ressalta Benjamin, as guerras imperialistas por expansão econômica e a abertura de flancos para a instauração de um

⁶ A irredutibilidade de uma dimensão à outra já fora aludida por Benjamin na tese XI, na qual, ao discutir o conceito socialdemocrata de trabalho, Benjamin constata que o “conceito marxista vulgar do que é o trabalho não se detém muito na questão de como os trabalhadores tiram proveito do seu produto enquanto dele não podem dispor. Esse conceito só quer se aperceber dos progressos da dominação da natureza, mas não dos retrocessos da sociedade. Ele já mostrou os traços tecnocráticos que serão encontrados, mais tarde, no fascismo” (BENJAMIN, *GS I-2*, p. 699 / *WuN* 19, p. 76 [2005, p. 100], grifos meus).

regime fascista, certamente incompatíveis com o que se espera diante dos progressos técnicos. A ela, Benjamin opõe a necessidade da instauração de uma “segunda técnica”, que se baseia não na dominação instrumental da natureza, mas na dominação da relação harmônica, baseada no jogo, entre homem e a natureza, a qual, apesar de dormente, é possível de ser despertada para a libertação de ambos do jugo dos dominantes.⁷

Já a segunda e a terceira dimensões, que compreendem, respectivamente, um entendimento do progresso como algo “interminável” e “irresistível”, revelam a influência neokantiana em sua configuração: interminável, pois não haveria um ponto a partir do qual o desenvolvimento atingiria sua completude – “não há”, acrescenta Mate, “aspecto da vida que não admita melhoria, nem meta que esteja fora do nosso alcance” (MATE, 2011, p. 277) –, e irresistível, pois a história seguiria um percurso pré-estabelecido, inscrito nas próprias leis da história, sempre e de modo imparável em direção ao futuro. Tal concepção do progresso, em termos kantianos, é tomada como um *ideal*: na tese XVIIa, Benjamin indica que o “infortúnio começou quando a socialdemocracia alçou” a representação da sociedade sem classes

a um ideal. O ideal foi definido, na doutrina neokantiana, como uma tarefa infinita. E essa doutrina era a filosofia elementar do partido socialdemocrata [...]. Uma vez definida a sociedade sem classes como tarefa infinita, o tempo homogêneo e vazio transformava-se, por assim dizer, em uma antessala, em que se podia esperar com mais ou menos serenidade a chegada de uma situação revolucionária (BENJAMIN, *GS I-3*, p. 1231 / *WuN 19*, p. 42 [2005, p. 134]).⁸

⁷ O tema da “segunda técnica” é formulado pela primeira e única vez por Benjamin na terceira – outrora segunda – versão de seu ensaio sobre *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, de 1936, bem como em sua tradução francesa, ainda que a ideia central de uma busca por uma relação harmoniosa entre a natureza e a humanidade já se encontrasse disseminada em alguns de seus escritos – o fragmento-capítulo “A caminho do planetário”, de *Rua de mão única*, é o maior exemplo disso. Para mais detalhes a seu respeito, remeto à minha dissertação de mestrado, sobretudo ao capítulo 3.2 (em LAMA, 2017, p. 115 ss), no qual discute-se tal tema e relativiza-se parte da bibliografia secundária a seu respeito.

⁸ O próprio Kant, em sua *Crítica da razão pura*, caracteriza a noção de ideal como algo “ainda mais afastado da realidade objetiva do que a ideia”; esta última “dá a regra”, ao passo que “o ideal, nesse caso, serve de *protótipo* para a determinação completa

Ou seja: quando a socialdemocracia estabelece a sociedade emancipada como um longínquo e inatingível ideal, tal sociedade permanece apenas como regulador da realidade material, nunca se efetivando nela de fato. Assim, a esperança de uma situação revolucionária seria disseminada por todo o percurso histórico preenchido com o tempo homogêneo e vazio, tendo seu potencial explosivo abafado.

É justamente essa temporalidade “homogênea e vazia” que constitui o elemento comum e que dá sustentação às três dimensões da concepção socialdemocrata de progresso. “A representação de um progresso do gênero humano na história é”, conclui Benjamin, “inseparável da representação do avanço dessa história percorrendo um tempo homogêneo e vazio. A crítica à representação desse avanço tem de ser a base crítica da representação do progresso em geral” (BENJAMIN, *GS I-2*, p. 701 / *WuN 19*, p. 78 [2005, p. 116]). Ora, Benjamin vincula nessa passagem a possibilidade de repensar a temporalidade da história à crítica do progresso: o abandono do tempo homogêneo e vazio de viés historicista e o estabelecimento do tempo heterogêneo e pleno, o tempo de agora (*Jetztzeit*) messiânico em sua versão secularizada, operam como pressuposto necessário para a interrupção do curso linear da história.

É sabido que essa reviravolta conceitual concernente ao materialismo histórico se deve, em alguma medida, à incorporação ao seu pensamento de elementos da crítica romântica da civilização capitalista, bem como aos ajustes em sua armação teórica que ela demanda. Nesse contexto, seria importante para Benjamin mostrar que esse esforço consistia não na distorção do materialismo histórico, mas em uma espécie de resgate, em meio as tensões da obra de Marx (mas também de Engels),

da cópia”. Kant estabelece, ainda, uma analogia bastante elucidativa com a doutrina platônica das ideias: “[o] que para nós”, diz ele, “é um ideal era para Platão uma *ideia do entendimento divino*, um objeto singular na intuição pura desse entendimento, a perfeição suprema de cada espécie de seres possíveis e fundamento originário de todas as cópias no fenômeno”; e “embora não possuam força criadora como os de Platão, [os ideais] têm no entanto força prática (como princípios reguladores) e sobre eles se funda a possibilidade de perfeição de certas ações” (KANT, 1997, p. 485-486). Trata-se, pois, de algo ainda mais distante do plano da realidade fenomênica do que a própria ideia; daí seu caráter irrealizável no plano concreto. Os ideais servem, no entanto, de princípios reguladores para a filosofia prática. Para um trabalho que trata com primor destas tensões entre o plano ideal e o plano real (ou fenomênico) na filosofia política e da história de Kant, ver TERRA, 1995.

de sua dimensão mais produtiva para pensar o seu presente.⁹ Ora, são bastante raras as críticas de Benjamin dirigidas diretamente à Marx – e mesmo nelas, como na célebre imagem da locomotiva da história,¹⁰ coligida entre as notas preparatórias para as *teses*, se critica uma faceta positivista, claramente ultrapassada pelos desenvolvimentos feitos na própria obra madura. Ainda assim, Benjamin reivindicava para si e para suas contribuições o legado do materialismo histórico, já que buscava retomar de modo profundo, porém seletivo, algumas das intuições de Marx e Engels, atualizando-as em um novo diagnóstico a respeito do momento atual do capitalismo, em vez de simplesmente aceita-las e reproduzi-las acriticamente.¹¹

⁹ “Sem dúvida”, argumenta Löwy, “a obra de Marx e de Engels é atravessada por tensões irresolutas entre um certo fascínio pelo modelo científico-natural e uma conduta dialética-crítica; entre a fé no amadurecimento orgânico e quase natural do processo social e a visão estratégica da ação revolucionária que apreende um momento excepcional. Essas tensões explicam a diversidade dos marxismos que disputam entre si a herança após a morte de seus fundadores. Nas teses de 1940, Benjamin ignora o primeiro polo do espectro de Marx e se inspira no segundo”. Nesse contexto, a estratégia de Benjamin em relação “a herança marxista é altamente seletiva e passa pelo abandono – mais do que pela crítica explícita ou por um ‘acerto de contas’ direto – de todos os trechos da obra de Marx e Engels que serviram de referência às leituras positivistas/evolucionistas do marxismo: progresso irresistível, ‘leis da história’, ‘fatalidade natural’” (LÖWY, 2005, p. 147-148).

¹⁰ Benjamin afirma em tal nota que “Marx diz que as revoluções são a locomotiva da história mundial. Mas talvez isso se apresente de modo diferente. É possível que as revoluções sejam a ação, pela humanidade que viaja nesse trem, de puxar os freios de emergência” (BENJAMIN, *GS I-3*, p. 1232 / *WuN 19*, p. 153). A referida passagem de Marx – sem o adjetivo “mundial”, acrescentado por Benjamin sem qualquer prejuízo ao sentido original – é do livro *As lutas de classes na França de 1848 a 1850*, publicado em 1850, e pertencente, portanto, à primeira fase de sua produção intelectual; para o trecho citado por Benjamin, ver MARX, 2012, p. 132.

¹¹ Benjamin faz, nas *Teses*, inclusive, uma sutil distinção entre, por um lado, uma doutrina que se pretende o verdadeiro “materialismo histórico” – as aspas são utilizadas pelo próprio Benjamin na primeira tese –, mas que na realidade traz em seu bojo ecos do positivismo historicista e do otimismo em relação ao progresso, a qual ele caracteriza como “marxismo vulgar” na sétima tese (em BENJAMIN, *GS I-2*, p. 699 / *WuN 19*, p. 76 [2005, p. 100]) e, por outro, um materialismo histórico que respeita o legado de seus fundadores – aquele desenvolvido por ele, empregado no texto sem o uso de aspas –, o qual ele tenta construir positivamente, através de sugestões e recomendações

Assim, parte da tarefa consistiria em revisitar as tensões e ambivalências da obra dos prógonos a fim de encontrar elementos para criticar a interpretação dos epígonos com propriedade. Isso posto, seria interessante recuperar algumas passagens destacadas por Benjamin que seguem nessa direção.

A primeira delas é um trecho de uma carta de Engels endereçada a Franz Mehring citada no ensaio sobre Eduard Fuchs – ensaio em que Benjamin “expõe, pela primeira e única vez”, de acordo com Ernani Chaves, “de forma detalhada, sua concepção ‘materialista da história’ e, por conseguinte, do próprio marxismo” (CHAVES, 2003, p. 35).¹² Tal carta, datada de 14 de julho de 1893 – portanto, de um período já bastante avançado no itinerário intelectual do remetente – é caracterizada por Benjamin como contendo um diagnóstico da “situação do próprio materialismo histórico” (BENJAMIN, *GS II-1*, p. 466 [2012, p. 126]) de sua época. “Aquilo que mais contribui para a cegueira da maior parte das pessoas é”, escreve Engels,

essa aparência de uma história autônoma das formas de organização política, dos sistemas do Direito, das concepções ideológicas nos seus respectivos domínios específicos. Quando acontece a ‘superação’ da religião católica oficial por Lutero e Calvino, quando Hegel supera Fichte e Kant, ou Rousseau, indiretamente, com o seu Contrato Social, o constitucionalista Montesquieu, trata-se de um processo que permanece adentro dos limites da teologia, da filosofia, da teoria política, que representa uma etapa na história dessas áreas de pensamento e não sai delas. E desde que a ilusão burguesa da natureza eterna e em absoluto definitiva da produção capitalista chegou a essa conclusão, até a superação dos mercantilistas pelos fisiocratas e Adam Smith é

teóricas e práticas acerca de sua necessária interface com a teologia judaica, nas demais teses. Esse recurso irônico de distinguir o falso do verdadeiro utilizando aspas encontra precedência na obra benjaminiana no breve ensaio intitulado “*Experiência*” – entre aspas –, de 1913, no qual ele denuncia a máscara da “experiência” sob a qual se esconde o adulto-filisteu, com sua atitude conservadora e resignada, em nome de “uma outra experiência”, pautada na abertura ao novo – ver BENJAMIN, *GS II-1*, p. 54 ss [2002, p. 21 ss].

¹² Cabe mencionar, ainda, que Benjamin recuperará *ipsis litteris* algumas passagens escritas a propósito deste ensaio, publicado em 1937, nas *Teses*, de 1940, rearticulando-as, porém, à constelação de tensão entre teologia e marxismo que orienta este último texto.

vista como uma mera vitória do pensamento, não como o reflexo, no pensamento, da transformação de fatos econômicos, mas como a visão correta e finalmente alcançada de condições reais eterna e universalmente vigentes (ENGELS *apud* BENJAMIN, *GS II-1*, p. 466 [2012, p. 127]).

Engels critica, aqui, o positivismo e o evolucionismo arraigados no materialismo histórico, o qual transpõe a dinâmica de funcionamento de saberes específicos à própria economia. De acordo com ele, a “superação” – entre aspas, cabe observar – de paradigmas ocorrida na teologia (religião católica pelo protestantismo de Lutero e Calvino), na filosofia (Kant e Fichte por Hegel) e na teoria política (o constitucionalismo de Montesquieu pelo Contrato social de Rousseau) permanece interna à história desses campos do saber. O problema começa quando se traça paralelos entre essa dinâmica e a que rege a produção capitalista, passando a enxergar a “superação” dos mercantilistas pelos fisiocratas e Adam Smith como a visão mais acabada da organização material da sociedade. Ora, pode-se, talvez, antever em tal crítica uma espécie de autocrítica ao modelo proposto no *Manifesto comunista*, o qual consistia na compreensão da história pelo prisma da luta de classes, na superação dos modos de produção (asiático, feudal, capitalista) graças às contradições insuperáveis entre as classes e no advento necessário e inelutável do comunismo como forma mais acabada da organização social.¹³

¹³ Certamente, essas linhas de Engels citadas por Benjamin reverberam muito mais do que esta interpretação limitadora delas aqui exposta – sobretudo se se considerar a tentativa de pensar uma “história materialista da cultura”, que dá a tônica geral do ensaio. No entanto, considerar tais aspectos transcende – e muito – os modestos propósitos deste texto. Assim, uma vez que uma história materialista da cultura pressupõe uma formulação mais geral do materialismo histórico, permaneceu-se apenas nestas considerações mais gerais, prescindindo dos desenvolvimentos mais específicas. A respeito de tais considerações gerais, Chaves (2003, p. 38-39) observa no mesmo sentido da interpretação feita aqui, em resumo, que, “[a]o retomar uma referência a Engels apartada da leitura dominante de sua obra, Benjamin indica, logo no início do seu texto, sua perspectiva crítica diante do marxismo da 2ª Internacional. [...] Nessa mesma perspectiva, pode-se entender, de imediato, o que Benjamin está pensando quando se refere à ‘própria situação do materialismo histórico’: trata-se [...] da ‘situação’ do marxismo após a 2ª Internacional, onde se dá o triunfo das correntes positivistas e darwinistas. [...] A ênfase de Benjamin em procurar separar Engels – e Marx também – da ‘ideologia’ da 2ª Internacional, pode também ser percebida quando

A segunda, apesar de não ser fonte primária, consiste numa hipótese fundamental para os objetivos heterodoxos de Benjamin de conciliar a perspectiva marxista com a crítica romântica do capitalismo. Trata-se de uma passagem do livro *Karl Marx*, de Karl Korsch – ao qual Benjamin teve acesso ao manuscrito na década de 30, mas que só fora publicado, em versão original alemã, na década de 60 –, coligida entre os materiais das *Passagens*.

Com razão, Korsch afirma [...]: ‘Assim, a teoria ... do movimento operário moderno foi impregnada também de uma parte daquela ... ‘desilusão’ que ... fora proclamada após a grande Revolução Francesa, primeiro pelos primeiros teóricos franceses da contrarrevolução, e depois pelos românticos alemães, desilusão que exerceu uma forte influência sobre Marx, principalmente através de Hegel’ (BENJAMIN, *GS V-2*, p. 820 / X 12, 3 [2006, p. 709]).

Quer dizer: segundo a interpretação de Korsch secundada por Benjamin, o próprio Marx teria sido influenciado pela desilusão que alimentou os românticos no século XIX; ele é bastante claro quanto ao teor desta “influência”: tal como ocorreu com o “movimento operário moderno”, tal desilusão teria “impregnado” as reflexões de Marx, ou seja, ela não teria sido alvo de uma recepção consciente pelo filósofo, mas teria sido incorporada de maneira indireta à sua obra. Talvez essa “desilusão” salientada por Korsch possa oferecer uma chave para entender, por exemplo, o fascínio e a predileção de Marx – mas também de Engels – por Balzac:¹⁴ sabe-se que os romances do escritor francês,

está em questão um dos pilares dessa ‘ideologia’, ou seja, a crença na inevitabilidade do ‘progresso’. Esse tema aparece no ensaio, exatamente, onde Benjamin aponta, em Fuchs, seu pertencimento a essa ‘concepção determinista’ complementada por um ‘forte otimismo’”. Para além de tais considerações, Chaves explora, nas páginas seguintes de seu artigo, toda a potencialidade destas linhas para a possibilidade de conceber uma história da cultura e da arte de viés materialista, pelo que se recomenda vivamente sua leitura.

¹⁴ Tal predileção de Marx por Balzac é bastante conhecida. Marcello Musto recorda, em sua biografia dos últimos anos de Marx, de seus interesses literários recorrendo às memórias de seu genro Paul Lafargue a respeito de seu gabinete de trabalho. Após mencionar uma série de escritores que Marx conhecia bem, Lafargue escreve que “[p]ara ele, em primeiríssimo lugar, acima de todos os outros, estavam Cervantes e Balzac. [...] Sua admiração por Balzac era tão profunda que planejava escrever uma crítica de

católico e reacionário, graças à apurada e detalhada descrição das mazelas da burguesia francesa do século XIX, impressionaram muito os prógonos do materialismo histórico, ao ponto de dizerem que aprenderam muito mais com Balzac do que com obras teóricas e filosóficas da mesma época. Assim, da perspectiva benjaminiana, tal desilusão balzaquiana teria sido absorvida por Marx e permanecido numa camada mais profunda de sua reflexão sobre o capitalismo, livre de todo o positivismo superficial expresso em sua obra.

Essa interpretação de Korsch é explorada por Löwy e Sayre na seção sobre Marx do capítulo sobre marxismo e romantismo do excelente estudo introdutório sobre o romantismo empreendido por ambos. Ali, eles detalham as relações entre Marx e Engels e autores românticos de diversos ramos do saber. “Tanto Marx quanto Engels”, argumentam os autores,

tinham em alta conta certos críticos românticos do capitalismo industrial, em relação aos quais tinham uma dívida intelectual indiscutível. A obra de ambos foi significativamente influenciada não somente por economistas românticos como Sismondi ou o populista russo Nikolai Danielson, com o qual se corresponderam durante vinte anos, mas também por escritores como Dickens e Balzac, por filósofos sociais como Carlyle e por historiadores da comunidade antiga, como Maurer, Niebuhr e Morgan – sem falar dos socialistas românticos, como Fourier, Leroux ou Hess (LÖWY; SAYRE, 2015, p. 120).¹⁵

sua grande obra, *A comédia humana*” (LAFARGUE *apud* MUSTO, 2018, p. 21). Já Michael Löwy e Robert Sayre enfatizam que uma importante influência “sobre Marx e Engels será a da obra literária daquele que pode ser considerado um dos críticos românticos mais mordazes da civilização burguesa: Honoré de Balzac, com quem Engels confessa ter aprendido ‘mais do que em todos os livros de historiadores, economistas e profissionais da estatística da época’. Essa expressão retoma, quase palavra por palavra, a opinião de Marx, de algumas dezenas de anos antes, sobre escritores ingleses como Charles Dickens, Charlotte Brontë e Mrs. Gaskell, ‘A brilhante escola moderna dos romancistas ingleses, cujas páginas demonstrativas e eloquentes revelaram ao mundo mais verdades que todos os políticos profissionais, publicistas e moralistas juntos’” (LÖWY; SAYRE, 2015, p. 122).

¹⁵ Remete-se à leitura desta seção, tomando o devido cuidado com algumas hipóteses exageradamente fortes – como a que é lançada na afirmação imediatamente posterior a passagem citada, segundo a qual “o romantismo é *uma das fontes esquecidas de Marx e Engels*, uma fonte que talvez seja tão importante para o trabalho deles quanto

Todos esses indícios a respeito da influência romântica em Marx e, conseqüentemente, no marxismo, apenas reforçam o vasto campo de pesquisa ainda a ser investigado. No caso específico de Benjamin, o que se tentou mostrar nessa breve exposição foi que a leitura que ele faz da obra de Marx, ao prescindir de seus elementos positivistas e insistir em sua dimensão crítica do capitalismo, abre espaço para a incorporação de traços de uma certa versão revolucionária do romantismo a seu pensamento materialista, na esteira de pensadores como Fourier, por exemplo. Ademais, à guisa de conclusão, cabe apenas ressaltar que tais considerações feitas ao longo deste texto são assumidamente incipientes e embrionárias, ao passo que constituem menos resultados consolidados do que um programa de pesquisa, a ser retomado, aprofundado e desenvolvido em minha pesquisa de doutorado, ainda em curso. Deste modo, convida-se o leitor interessado nesta sorte de questões a retomá-las quando ela estiver finalizada em formato de tese.

Referências

ARENDDT, H. Walter Benjamin: 1892-1940. In: _____. *Homens em tempos sombrios*. Trad. Denise Bottmann, posfácio de Celso Lafer. São Paulo: Cia. das Letras, 2008.

BENJAMIN, W. Eduard Fuchs, colecionador e historiador. In: _____. *O anjo da história*. Organização e tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012. (Filô/Benjamin)

BENJAMIN, W. Experiência. In: _____. *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*. Tradução, apresentação e notas de Marcus Vinícius Mazzari, posfácio de Flávio Di Giorgi. São Paulo: Duas Cidades; Ed 34, 2002. (Coleção Espírito Crítico)

BENJAMIN, W. *Gesammelte Schriften*. Hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. 7 Bände. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972-1989.

o neo-hegelianismo alemão ou o materialismo francês” (LÖWY; SAYRE, 2015, p. 120-121). De qualquer modo, tais autores serão interlocutores certamente recorrentes na continuidade desta pesquisa.

BENJAMIN, W. *Passagens*. Edição alemã de Rolf Tiedemann; organização da edição brasileira de Willi Bolle, colaboração na organização da edição brasileira de Olgária Chain Féres Matos, tradução do alemão de Irene Aron, tradução do francês de Cleonice Paes Barreto Mourão, revisão técnica de Patrícia de Freitas Camargo, posfácios de Willi Bolle e Olgária Chain Féres Matos. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

BENJAMIN, W. Sobre o conceito de História. In: LÖWY, M. *Walter Benjamin – aviso de incêndio*. Uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”. Tradução de Jeanne Marie Gagnebin e Marcos Lutz Muller. São Paulo: Boitempo, 2005. (Marxismo e Literatura)

BENJAMIN, W. *Werke und Nachlaß. Kritische Gesamtausgabe - Band 19: Über den Begriff der Geschichte*. Herausgegeben von Gérard Raulet. Mit vierfarbigen Faksimiles. Berlin: Suhrkamp, 2010.

CHAVES, E. É possível uma história materialista da cultura? Walter Benjamin (re)lê Friedrich Engels. In: _____. *No Limiar do Moderno: estudos sobre Friedrich Nietzsche e Walter Benjamin*. Belém: Paka-Tatu, 2003.

KANT, I. *Crítica da Razão Pura*. Tradução de Manuela Pinto dos Santos e Alexandre Fradique Morujão, introdução e notas de Alexandre Fradique Morujão. 4. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1997.

LAMA, F. A. D. *Diagnóstico de época e declínio da experiência em Walter Benjamin: uma abordagem dos escritos da década de 30*. 2017. 174 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

LÖWY, M. *Walter Benjamin – aviso de incêndio*. Uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”. Tradução de Wanda Nogueira Caldeira Brant. São Paulo: Boitempo, 2005. (Marxismo e Literatura)

LÖWY, M. Walter Benjamin, crítico da civilização. In: BENJAMIN, W. *O capitalismo como religião*. Organização de Michael Löwy, tradução de Nélio Schneider, Renato Ribeiro Pompeu. São Paulo: Boitempo, 2013. (Marxismo e Literatura)

LÖWY, M; SAYRE, R. *Revolta e melancolia: o romantismo na contracorrente da modernidade*. Tradução de Nair Fonseca. São Paulo: Boitempo, 2015. (Marxismo e Literatura)

MARX, K. *As lutas de classes na França de 1848 a 1850*. Tradução de Nélío Schneider. São Paulo: Boitempo, 2012. (Coleção Marx-Engels)

MUSTO, M. *O velho Marx: uma biografia de seus últimos anos*. Tradução de Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2018.

TERRA, R. R. *A Política Tensa*. Ideia e realidade na filosofia da história de Kant. São Paulo: Iluminuras, 1995.

MATE, R. *Meia noite na história: comentários às teses de Walter Benjamin “Sobre o conceito de história”*. Tradução de Nélío Schneider. São Leopoldo: Ed. UNISINOS, 2011. (Focus, 18)

RAULET, G. Kommentar. In: BENJAMIN, W. *Werke und Nachlaß. Kritische Gesamtausgabe - Band 19: Über den Begriff der Geschichte*. Herausgegeben von Gérard Raulet. Mit vierfarbigen Faksimiles. Berlin: Suhrkamp, 2010.

Recebido em: 18 de dezembro de 2018

Aprovado em: 2 de fevereiro de 2019



Sobre niilismo e felicidade em alguns escritos políticos de Walter Benjamin

About nihilism and happiness in some political writings of Walter Benjamin

Márcio Jarek

Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR), Curitiba, Paraná / Brasil.

m.jarek@hotmail.com

Resumo: Nos propomos a interpretar o enigmático “Fragmento teológico-político” (1920- 1921) à luz das noções de niilismo e de felicidade contidas em escritos de Walter Benjamin de seu projeto de uma obra sobre as relações entre política e vida. Nossa hipótese é a de que o fragmento somente pode ser compreendido tendo em vista os estudos sobre o “problema psicofísico” e ao se considerar as reflexões do filósofo sobre as relações entre mito, natureza e história. Essas reflexões surgiram no contexto da tarefa de avaliação sobre a possibilidade de uma “vida mais elevada” e da “continuidade da vida” em um “corpo vivo” histórico. Benjamin buscava elementos críticos que tivessem a capacidade “messiânica” de redimir as limitações da vida impostas pelas atuais configurações de poder e de violência da atualidade. Nos valeremos da análise de diferentes trabalhos de Walter Benjamin elaborados no período de juventude do pensador, assim como, nos valeremos igualmente da avaliação de algumas das principais ideias que exerceram influência na constituição de seus trabalhos no período.

Palavras-chave: felicidade; niilismo; política; vida; Walter Benjamin.

Abstract: We propose to interpret the enigmatic “Theological-Political Fragment” (1920-1921) in light of the notions of nihilism and happiness contained in Walter Benjamin’s writings of his work on the relations between politics and life. Our hypothesis is that the fragment can only be understood in view of the studies on the “psychophysical problem” and in considering the philosopher’s reflections on the relations between myth, nature and history. These reflections arose in the context of the task of evaluating the possibility of a “higher life” and “continuity of life” in a “living

living body”. Benjamin sought critical elements that had the “messianic” ability to redeem the limitations of life imposed by today’s configurations of power and violence. We will use the analysis of different works by Walter Benjamin elaborated in the youth period of the thinker, as well as the evaluation of some of the main ideas that exerted influence in the constitution of his works in the period.

Keywords: happiness; nihilism; politics; life; Walter Benjamin

1 Introdução

Em uma quase enigmática frase contida em um dos fragmentos de seus esboços, o jovem Benjamin da década de 1920 nos apresenta a sua definição de política: “a realização da humanidade não intensificada” (BENJAMIN, 2012, p. 34).¹ Essa frase materializa boa parte das reflexões de Benjamin sobre as relações entre vida e política pensadas como livro na época. Ela traz, em síntese, e “a um só golpe”, o resultado das discussões em torno do chamado “problema psicofísico”; uma solução para a condição de poder (e de violência) mítico sobre a vida; e, ao seu modo, estrutura as perspectivas de uma “verdadeira política” num horizonte metodológico “nihilista” de uma teleologia (anarquista)²

¹ A tradução foi por nós ligeiramente modificada. No texto original em alemão (BENJAMIN, B. *Gesammelte Schriften VI*, 1991, p.99), encontramos a expressão “*die Erfüllung der ungesteigerten Menschhaftigkeit*” que foi traduzida para o português por João Barrento como “a realização da essência do humano não elevada a uma potência superior”. Optamos por utilizar termos correlatos que aparecem em traduções para outras línguas e em diversos trabalhos de comentadores (Cf. BERDT, 2014 e STEINER, 2010), acreditamos, assim, que esses termos possam melhor situar a frase no contexto das questões políticas que Benjamin avaliava na época.

² Ernani Chaves (2003, p.26-27) indica que a posição anarquista de Benjamin era uma atitude comum a um conjunto de intelectuais judeus inconformados com os rumos tomados pela social-democracia alemã, mas que teve nas ideias do anarco-sindicalismo de Georges Sorel o reforço a um “anticapitalismo romântico” que predominava nas suas avaliações de juventude. Essas ideias anarquistas podem ser pressentidas, segundo Chaves, nos escritos que se situam na crítica do Estado e de sua intromissão na cultura, na crítica da Universidade, que transformou ciência e pesquisa em formação profissional rentável e na crítica da instituição familiar e do casamento como meta necessária da vida. No contexto de seu projeto sobre “a verdadeira política” o anarquismo de Benjamin ganha os ares de um “anarquismo messiânico” que suporia a existência de um paraíso

sem fim. Mais precisamente, nessa última observação, é que podemos encontrar o acolhimento por parte de Benjamin de uma investigação mais precisa acerca das temporalidades natural (ou mítica), histórica, trágica e messiânica e, decorrente disso, a defesa de uma configuração política “verdadeira” que promova a realização “nihilista” da humanidade e da vida humana de modo a “não intensificá-las”, a “não completá-las”. Uwe Steiner (2010), pesquisador alemão da obra de Benjamin, defende que a definição de política como “a realização não intensificada da humanidade” pode ser lida como uma fórmula dirigida contra o pensamento de Nietzsche. Mencionando a crítica a Nietzsche presente no ensaio “O capitalismo como religião”, Steiner (2010, p. 75) destaca que Benjamin entende a concepção de “além do homem” (Übermensch), o ponto máximo da doutrina da morte de Deus, como uma tentativa de “arrebentação do céu pela humanidade intensificada” (BENJAMIN, 2013, p. 23). Toda forma de intensificação da vida humana, como aquela presente, segundo Benjamin, no heroísmo trágico do Zarathustra nietzschiano, se depara com uma forma equivocada de intensificação que nada mais é que a ênfase em um desenvolvimento histórico “sem conversão”. Esse desenvolvimento histórico retoma a mesma condição de culpabilização mítica e de condenação da vida ao definir como *telos* para esta o ir “além do homem”. Essa peculiar teleologia pode levar a um cego desenvolvimento histórico da vida e provocar, dessa maneira, a ruptura, a catástrofe, a “arrebentação do céu”.

O uso do termo “intensificação” não é tão comum no pensamento de Benjamin, mas ganha relevância nos seus estudos sobre a “verdadeira política” certamente como ressonância de sua apropriação interpretativa da obra de Erich Unger (1887-1950). A título de exemplo, a primeira seção da obra ungeriana *Política e metafísica* (1921) é dedicada à desconstrução das concepções modernas da política. Esse processo de desconstrução situa-se na avaliação da correlação entre os campos do saber, dos códigos normativos do direito e da constituição da subjetividade (esta última orientada por uma particular avaliação do chamado “problema psicofísico” da vida humana). Explica-nos o pesquisador e tradutor italiano Paolo Primi (apud UNGER, 2009, p. 127)³ que é nesse contexto

perdido a ser (infinitamente) reencontrado, tal como as “imagens utópicas” do reino messiânico ou da Revolução Francesa destacadas nos seus escritos.

³ Observação de Paolo Primi contida no posfácio da obra.

que “a figura da intensificação” elucida como a comunidade humana transgrediu os limites entre a cultura e a natureza, entre o indivíduo e a coletividade e adotou, de modo catastrófico, o reducionismo econômico para a orientação política de toda a vida. Segundo Primi, na perspectiva de Unger a intensificação da vida provocou apenas a intensificação dos aspectos de materialidade fisiológica da vida natural humana. Assim, nesse modo de avaliar, o núcleo do problema político está em uma universalização performativa ligada a uma intensificação do corpo como objeto de saber e critério de relações de poder. Por essa via, a política passa a ser compreendida apenas como a intensificação extrema do interesse vital e a consequência desse tipo de intensificação, dentre outras coisas, é o deslocamento da condição de *decisão* humana do campo político para o campo não político do antropológico e existencial. Disso resulta que, os processos de diferenciação da vida dos indivíduos passam a ser orientados por uma *de-cisão* (no sentido de provocar cisão) e que acabam constituindo formas de vida apenas como assinaturas singulares inseparáveis de um substrato biológico. Essa “decisão” é indicada como um declinar-se, uma cisão ou uma separação em relação à possibilidade de uma “intensidade metafísica” da vida. Em outras palavras, quando se intensifica o lado puramente biológico da vida humana, os indivíduos passam a ter como campo de escolhas existenciais “livres” apenas aquilo que foi previamente cindido do plano metafísico, tal qual, mais uma vez, a concepção mítica de destino em uma vida natural culpada.

2 Messianismo e felicidade

Benjamin, no seu “Fragmento teológico-político”, tenta articular a superação dessa concepção de uma vida *meramente* natural atrelada a um plano mítico da política e busca, então, como alternativa de avaliação, a perspectiva da “realização não intensificada da humanidade”. Para Benjamin, ocorre através do acontecer histórico messiânico a “intensidade metafísica” da vida (proposta por Unger) que, a diferença da “intensificação”, redimiria, consumiria e concretizaria a vida não somente no plano biológico, mas como um todo vivo. Ressalta Benjamin (2012, p. 23) que esse acontecer histórico não se situa na definição do reino de Deus como “*telos da dynamis* histórica”, nem tampouco pode ser definido como objetivo, mas que deve ser orientado pela ordem profana da ideia de felicidade. Benjamin coloca, assim, a felicidade como o âmbito central da

política. Uwe Steiner (2012, p. 89) argumenta que, no entanto, sempre que a política tem que definir objetivos para si, esta deve limitar suas metas à ordem profana da felicidade e que, ao fazer isso, estabelece uma condição histórica sem nenhum valor absoluto, pois a felicidade, aos olhos de Benjamin, depende das relações entre indivíduos livres e não de um plano de “ordens superiores”. Benjamin estabelece desse modo uma teleologia sem fim, sem meta final, onde o messiânico e o profano se confundem e constituem um “dos axiomas essenciais da filosofia da história”.

De fato, essa relação [entre profano e messiânico] determina uma concepção mística da história cuja problemática se pode apresentar através de uma imagem. Se a orientação de uma seta indicar o objetivo em direção ao qual atua a *dynamis* do profano, e uma outra a direção da intensidade messiânica, então não há dúvida de que a busca da felicidade pela humanidade livre aspira a afastar-se da direção messiânica; mas, do mesmo modo que uma força, ativada num certo sentido, é capaz de levar outra a atuar num sentido diametralmente oposto, assim também a ordem profana do profano é capaz de suscitar a vinda do messiânico (2012, p. 24, com inserções nossas).

Benjamin defende a ideia de uma vinda do messiânico e não do Messias. Sustenta a condição niilista de uma temporalidade que não se consuma em uma figura superior salvadora. Cabe lembrar que o Messias, em boa parte da tradição judaica e especialmente em Benjamin, e diferentemente da tradição do cristianismo, não pode ser compreendido como um homem, um santo ou um salvador, mas, sim como um tempo. Disso resulta a condição aparentemente paradoxal da existência de um tempo messiânico com a ausência de um Messias. A pesquisadora Maria João Cantinho (2011, p. 71) argumenta que, compreender o Messias como um tempo messiânico, significa dizer que:

o Messias não está lá ou que ainda não está lá é necessariamente deduzir dele que visa necessariamente o seu “para lá”. E este “para lá” do mundo-que-vem está neste mundo, atravessa-o de forma imanente, como se pudesse romper a epiderme do real, a qualquer instante.

Identificar a felicidade como a “realização da humanidade não intensificada” demanda também entender o processo (histórico) de atravessamento imanente do messiânico na ordem do real, na ordem do profano, como um jogo de forças contrárias atuantes na vida de indivíduos livres. Para tanto, há a necessidade de se avaliar a vida tensionada entre

duas temporalidades distintas. Explica-nos o pesquisador Gerard Raulet (1997, p. 189) que Benjamin com isso apresenta em seu “Fragmento teológico-político” uma radical diferenciação entre a temporalidade dos eventos históricos e a temporalidade dos eventos messiânicos. A temporalidade histórica se caracteriza pela tensão e pela espera em relação ao que a temporalidade messiânica pode trazer. A temporalidade histórica constitui uma teleologia em relação aos possíveis eventos messiânicos que ela espera. Mas esse *telos* é um tipo de falsa consciência, pois se somente o Messias pode “a qualquer instante” por fim à espera, logo sua vinda significará uma mudança de temporalidade que abolirá a temporalidade histórica e a própria temporalidade messiânica. Querer se referir à vinda do messiânico em termos unicamente históricos, como ocorre no caso da justificação da violência na greve política, é uma confusão de registros.⁴ Ressalta Raulet (1997, p. 189) que “o Messias coloca fim à história, ele não o faz no sentido de um objetivo”. Lembra-nos ainda Ernani Chaves (2003, p. 22-23) que Benjamin construiu em seus escritos uma espécie de “fenomenologia do tempo” onde se empenha em distinguir diferentes níveis de temporalidade. Além do tempo mítico do destino de uma vida natural culpada, perseguido criticamente por Benjamin em vários trabalhos aqui mencionados, são também distinguidos pelo pensador: a temporalidade “mecânica” dos ponteiros do relógio (que leva a constatação de um tempo “homogêneo e vazio” da modernidade capitalista e industrializada); a temporalidade “histórica” que é em sua essência finita e que exige o seu termo ou interrupção; a temporalidade “messiânica” que, como observamos anteriormente, confunde-se e tensiona-se com a temporalidade histórica exigindo seu acabamento; e, por fim a temporalidade do “trágico” (explorado por Benjamin com maior profundidade em seu trabalho sobre o Barroco alemão) que se assemelha às temporalidades histórica e messiânica, mas que, ao contrário destas

⁴ Cf. BENJAMIN, W. *O capitalismo como religião*. Organização de Michel Löwy e tradução de Nélio Schneider e Renato Ribeiro Pompeu. São Paulo: Boitempo, 2013, p.23. Há nas reflexões políticas de Benjamin dessa época uma série de ressalvas às propostas revolucionárias tidas como “messiânicas” que tentam “mudar a história” por meios violentos. O melhor exemplo disso é a crítica à parte dos movimentos comunistas, e mesmo, especialmente a algumas ideias socialistas de Marx. A título de exemplo, em “O capitalismo como religião”, Benjamin questiona a “ambivalência demoníaca” de alguns conceitos de Marx que remetem novamente a função mítica da culpa e transformam o socialismo em “um capitalismo sem arrependimento”.

que tentam dar conta do universal e comum à humanidade, diz respeito apenas às ações individuais como aquelas próprias do herói trágico.

Em relação à temporalidade messiânica sua característica principal é a de uma temporalidade de espera por “um mundo-que-vem” que, paradoxalmente, está neste mundo. Essa espera messiânica toma lugar na ordem profana como busca pela felicidade (RAULET, 1997, *passim*) ou como vontade de felicidade (BIRNBAUM, 2008, *passim*). A felicidade para Benjamin é uma categoria política no sentido mais restrito não apenas devido ser parte da ordem do profano. Pelo contrário, a subjetiva busca por uma vida feliz não é assunto apenas para o ser humano individual, mas para o indivíduo como parte da humanidade. Essa leitura da felicidade contida no “Fragmento teológico-político” é sugerida pelas reflexões existentes em uma série de escritos incompletos que fazem parte da órbita desse trabalho. Nesse contexto, o que chama a atenção são as observações apresentadas nos “Esquemas do problema psicofísico” quanto ao papel da felicidade no processo de obtenção de uma vida histórica ligada ao corpo vivo (*Leib*) da humanidade. Benjamin (2012, p. 24) enfatiza que o corpo material (*Körper*) tem como seu princípio a relação entre dor e prazer, mas que mesmo o “prazer máximo” desse, “não tem nada a ver com a felicidade”. Nesse mesmo sentido, Benjamin destaca também nos mesmos “Esquemas” a capacidade da técnica no processo histórico da humanidade na busca pela felicidade. A semelhança nos argumentos presentes nesses dois escritos (“Esquemas do problema psicofísico” e o “Fragmento teológico-político”) reside igualmente na discussão sobre a relação da felicidade com a noção de dissolução (*Auflösung*): em ambos os trabalhos está contida a ideia de uma “vida eterna” como resultante profano da compreensão da eterna transitoriedade da vida e da, também eterna, busca pela felicidade. Nas palavras de Benjamin (2012d, p. 24), na felicidade tudo o que é terreno aspira à sua dissolução, mas só na felicidade ele está destinado a encontrar a sua dissolução [...] o ritmo dessa ordem do profano [ritmo em direção à dissolução] eternamente transitório, transitório na sua totalidade, na sua totalidade espacial, mas também temporal, o ritmo da natureza messiânica, é a felicidade. Pois a natureza é messiânica devido à sua eterna e total transitoriedade. Algum tempo antes da discussão sobre a felicidade contida no contexto “teológico-político” de avaliação sobre a “verdadeira política”, ainda quando Benjamin preparava os seus estudos iniciais sobre as temas que iriam desabrochar na obra sobre o romantismo

e sobre o drama barroco, um pequeno escrito do ano de 1916, intitulado “A felicidade do homem antigo”, se revela como paradigmático no que diz respeito à relação entre vida, história e realização profano-messiânica da felicidade. Nesse trabalho, mediante uma relação de comparação histórico-metafísica, Benjamin visa alcançar a avaliação da felicidade da vida do homem moderno através da avaliação da felicidade do homem antigo. Mais precisamente ele visa avaliar o drama da vida moderna, condicionada a uma “felicidade miúda” no homem moderno, através da comparação com a vida trágica e heroica do homem político grego do período clássico. Benjamin não se preocupa em realizar uma análise detalhada dos pormenores da vida e da felicidade entre os gregos, mas, se dedica tão somente em estabelecer um elemento comparativo para reflexão histórico-filosófica.

3 A dialética entre felicidade e justiça

Em “A felicidade do homem antigo”, Benjamin apresenta a vida do homem moderno como que “introvertida” e “encaramujada” em um individualismo que torna sua felicidade, a felicidade de um bicho de concha. O homem moderno, um “homem interior”⁵ e sentimental, está longe de viver uma vida histórica realizada, pois não participa do que entre os antigos era a *pólis*, não carrega mais a grande experiência (no sentido de *Erfahrung*) que uma vida social em que a política e o desafio da natureza carregavam grandiosa significação e cuja vitória pessoal e coletiva era o signo da felicidade. Escreve Benjamin que “a felicidade para os modernos significa naturalmente um estado da alma sentimental por excelência”. Nessa perspectiva, a felicidade moderna nada tem a ver com o profano e o “verdadeiramente” messiânico, mas com uma forma de vida diminuta de um “homúnculo” que “nada sabe da natureza” e vive como “uma criança egocêntrica, insciente e distraída” (BENJAMIN, 2001, p.105-108). Pelos termos utilizados por Benjamin em teor de denúncia, a forma de vida assumida pelos homens modernos destituiu a possibilidade de felicidade de uma vida exitosa e consciente de sua tragicidade (transitoriedade) e colocou no lugar uma condição de vida

⁵ A mesma expressão “homem interior” como um homem “sentimental” e apequenado é utilizada no “Fragmento teológico-político”. Segundo Benjamin (2012, p.24), “a intensidade messiânica” surge do coração do homem interior como infelicidade e sofrimento.

acovardada e envergonhada. Uma condição de vida que, contrariamente àquela dos homens antigos, faz com que se tema aos deuses, não os desafie e que aceite como destino uma vida naturalmente culpada tal qual a dimensão do mito explorada na crítica da violência. Conforme aponta Antonia Birnbaum (*apud* BENJAMIN, 2012c, p. 7-51),⁶ Benjamin faz distinção entre o destino demoníaco da tragédia antiga e o drama de destino moderno. Ambos carregam a constatação da vida orientada por “ordens superiores”, mas apenas na tragédia antiga pode-se, contrário ao que tradicionalmente se lê sobre a tragédia (BENJAMIN, 2011b, *passim*), encontrar a representação do herói trágico que contesta o destino (mesmo que seja uma constatação muda, lembra-nos Birnbaum), recusa-o e quebra assim a condição de culpa que lhe é imposta pelos deuses. O drama do homem moderno (ao exemplo do drama barroco)⁷ é o drama da impossibilidade da ação livre, da vida marcada pela indecisão em uma condição histórica privada de sentido divino que acaba se tornando história natural com a noção “burguesa” de progresso. Visto que aí [entre os homens modernos] não se pode mais fazer alarde do mérito, quando ele [o homem antigo] nos combates é um combatente, os deuses podem ter enviado a ele, o excelente, o magnífico que o lança ao pó. E ele – o vitorioso – de novo agradecerá tanto mais aos deuses, que lhe agraciariam com a vitória sobre o mais heroico. Onde fica aqui o teimoso alarde do mérito, a aventureira expectativa da felicidade, que para os burgueses corrói a vida? (BENJAMIN, 2001, p. 107). O que interessa à Benjamin é justamente essa “aventureira expectativa da felicidade”. Não é a felicidade colocada classicamente como causa final da vida política, mas como vitorioso termo (*Ende*) de todo acontecer histórico e que teria condições de transportar a vida para um plano messiânico “mais abrangente”. Tal qual a condição dos antigos, Benjamin almeja em suas avaliações uma condição histórica que celebre a vitória sobre a perspectiva mítica da vida. A perspectiva de uma vida que é, por sua vez, marcada pelo determinismo

⁶ No prefácio de uma pequena coletânea francesa de textos de Walter Benjamin que giram em torno do ensaio sobre a crítica da violência.

⁷ Cf. BENJAMIN, W. *Origem do drama trágico alemão*. Edição e tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2011, p.49-142. Na segunda seção intitulada “Drama trágico e tragédia” de *Origem do drama barroco alemão*, Benjamin constrói sua teoria sobre o *Trauerspiel* barroco acentuando essa e outras diferentes com a visão tradicionalmente propagada sobre a tragédia grega clássica.

fatídico do destino e da culpa (pela impossibilidade de decisão) que impedem a realização de um corpo vivo da humanidade. Impedem com isso a formação de uma comunidade justa de indivíduos livres para buscar a felicidade na eterna transitoriedade profana da existência. Benjamin (2001, p. 108) fecha seu escrito sobre a felicidade dos antigos lembrando aos “sentimentais homens modernos” que:

A felicidade do homem antigo conclui-se na celebração da vitória: na glória de sua cidade, na grandeza de sua região e de sua família, na alegria dos deuses e no sono que o transporta aos heróis.

A comemoração da vitória pelos homens antigos, como conclusão da condição de felicidade, aliada à avaliação da glória política, pessoal e mesmo religiosa, nos leva também à compreensão da possibilidade histórica de uma vida justa. A discussão sobre os elos entre a busca pela felicidade e a possibilidade da justiça na construção histórica de uma “verdadeira política” (aquela que compreende a vida como mais abrangente do que algo *meramente* natural) é, em nosso parecer, a hipótese central das reflexões de Benjamin em seu projeto sobre as relações entre vida e política. Podemos dizer que essas preocupações metafísicas da juventude de Benjamin convergem para sua “consumação” no trabalho de Benjamin acerca do drama barroco alemão e, posteriormente, têm sua “redenção” e “sobrevivência” por meio de traços materialistas nas obras que se situam entre a segunda metade da década de 1920 até sua morte, em 1940. Não nos cabe aqui, dadas à extensão e complexidade do empreendimento, tratar da avaliação desses outros limites da constelação benjaminiana sobre a ideia de vida. No entanto, de modo muito breve, mesmo superficial, e a título de encerramento desse trabalho, nos cabe tão somente sinalizar esse campo por meio de algumas considerações sobre o que Antonia Birnbaum (2008, *passim*) apropriadamente chamou de uma “dialética da felicidade e da justiça”.

Transportar a condição do “sempre igual” das imposições míticas catastróficas de um destino de uma vida natural culpada para a ordem profana-messiânica da “vontade de felicidade” (*Glückwille*)⁸ diante da “eterna” condição de transitoriedade dos indivíduos é tarefa segundo

⁸ Termo tomado como central por Antonia Birnbaum na obra *Bonheur Justice Walter Benjamin* (2008) e presente principalmente no ensaio “A imagem de Proust” escrito por Benjamin no ano de 1929.

Benjamin, quase infinita, para a filosofia da história. Em “A imagem de Proust” (1929), o pensador berlinense defende que:

existe uma dupla vontade de felicidade, uma dialética da felicidade. Uma forma da felicidade em hino [louvação dos deuses], outra em elegia [canto da morte]. A felicidade como hino é o inaudito, o sem precedentes, o auge da beatitude. A felicidade como elegia é o eterno mais uma vez, a eterna restauração da felicidade primeira e originária. [...] essa ideia elegíaca da felicidade [...] também podemos chamar de eleática [grega] [...] (BENJAMIN, 2012b, p.40, com inserções e recortes nossos).

Conforme pronunciado no “Fragmento teológico-político”, a vontade de felicidade é, mesmo considerando todos os problemas em relação a esse termo, uma espécie de espontânea “vontade de vida” sem *telos*, meta ou objetivo. Como objetivo de uma “política universal” é alcançar essa eterna transitoriedade da vida como vontade de felicidade, como vontade viva de realização diante da constatação da dissolução e morte. Esse canto elegíaco da “vontade de felicidade” teria força suficiente para entusiasmar os indivíduos a buscar a justiça como elementos de uma “violência divina” que redimiria a humanidade livre no estabelecimento de uma vida histórica “mais abrangente”. Devemos deixar claro que o “estabelecimento” de uma vida histórica não deve ser confundido com o estabelecimento de um sentido histórico para a vida, mas tão somente a compreensão desta diante de certo tipo de temporalidade trágica (individualmente) e messiânica (coletivamente). Segundo Birnbaum (2008, p. 175-176), Benjamin enfatiza com isso a oposição entre a temporalidade mítica da vida natural e a temporalidade exemplar da trajetória do herói trágico. Essa trajetória trágica, defende a pesquisadora, não dialetiza liberdade e necessidade (como costumeiramente as teorias clássicas em relação à tragédia sustentam), mas, sim, dialetiza felicidade e justiça.

[...] a justiça está em função de uma revogação da culpabilidade. [...] na revolta do herói [...] podemos observar a contestação do destino mediante sua recusa a uma resolução na qual a felicidade está proibida aos homens (BIRNBAUM, 2008, p. 176).

4 Considerações finais

Para Benjamin, no mundo grego do herói trágico ocorre a identificação da vida com sua naturalidade trágica. Essa identidade é uma condição “cosmologicamente impenetrável” que leva o indivíduo de tipo heroico, guiado pela vontade de felicidade, a desafiar sua existência catastrófica. No mundo moderno ocorre o inverso, nosso entusiasmo por justiça é “apequenado e acovardado” e causa a condição de petrificação do impenetrável cosmológico da vida na figura de uma felicidade apenas anunciada como possível. Lembra-nos Birnbaum (2008, p. 176), tal qual a constatação crítica da intensificação da vida em Unger, que no mundo moderno:

[...] é feliz, não aquele que revoga a ordem econômica, mas aquele que cumpre seus desejos, não aquele que navega em direção ao desconhecido, mas aquele cujo futuro está assegurado, não aquele que se mistura com a vida comum, mas aquele que a dela se isenta.

Nos trabalhos escritos na fase “madura” do pensamento de Benjamin, a busca do autor pelas relações entre vida e felicidade e sobre a possibilidade de uma revolta heroica contra o destino de culpa passarão a se dar no contexto de domínio dessa ordem de “felicidade moderna” (que mais se assemelha à constatação da subjetividade melancólica de hesitação).⁹ Nesse contexto, tudo se dilui em infinitos fragmentos, transformando a tarefa crítica em um desafio abissal de interpretação: a perspectiva da vida mítica do destino culpado se confunde com as fantasmagorias em uma condição empobrecida de vivências de choque que se repetem infinitamente; a força messiânica torna-se fraca e quase incipiente na presença tímida de heróis perdidos por entre uma montanha de ruínas do progresso; a violência mítica, se potencializada tecnicamente, torna o direito regra de um estado de exceção total; dentre outras constatações que Benjamin fará, principalmente em seu projeto inacabado sobre as *Passagens*. Nesse quadro, como antes, no momento de especulações metafísicas, um sorriso bárbaro pode reinvestir de esperança a tarefa filosófica: quando esta se tornar plenamente uma filosofia da história e for atravessada por um tipo muito peculiar e novo de filosofia da vida.

⁹ Cf. JAREK, M. *Entre a ação e a hesitação: a melancolia, o barroco e a literatura em Walter Benjamin*. Dissertação (Mestrado em Filosofia), Pontifícia Universidade Católica do Paraná, Curitiba, 2006, passim. Conforme nossa pesquisa sobre a subjetividade melancólica.

Referências

- BENJAMIN, W. A felicidade do homem antigo. Tradução de Anderson Gonçalves. *Magma: Revista do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Universidade de São Paulo*, São Paulo, n. 7, p. 105-108, 2001. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/magma/article/download/86893/89856>>. Acesso em: 10 jan. 2016.
- BENJAMIN, W. Arquivos Walter Benjamin de antropologia. Tradução de André-Kees de Moraes Schouten. In: SCHOUTEN, A. *Canteiro de obras: arquivos de antropologia*. Pesquisa de Doutorado em Antropologia Social da Universidade de São Paulo, 2012d. Disponível em: <<http://arquivoswbdeantropologia.net.br>>. Acess em: 20 set. 2015.
- BENJAMIN, W. *Critique de la violence et autres essais*. Traduction par Nicole Casanova et préface d'Antonia Birnbaum. Paris: Payot, 2012c.
- BENJAMIN, W. *Escritos sobre mito e linguagem (1915-1921)*. Organização, apresentação e notas de Jeanne Marie Gagnebin e tradução de Susana Kampf Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2011b.
- BENJAMIN, W. *Gesammelte Schriften VI*. Hrsg. von Rolf Tiedemann und H. Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1991.
- BENJAMIN, W. *O anjo da história*. Organização e tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.
- BENJAMIN, W. *Obras escolhidas I*. Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet, prefácio de Jeanne Marie Gagnebin e revisão de Márcio Selligmann-Silva. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012b.
- BENJAMIN, W. *O capitalismo como religião*. Organização de Michel Löwy e tradução de Nélio Schneider e Renato Ribeiro Pompeu. São Paulo: Boitempo, 2013.
- BENJAMIN, W. *Origem do drama trágico alemão*. Edição e tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.
- BERDET, M. *Walter Benjamin: la passion dialectique*. Paris: Armand Colin, 2014.

BIRNBAUM, A. *Bonheur justice Walter Benjamin: le détour grec*. Paris: Payot, 2008.

CANTINHO, M. J. *Walter Benjamin, entre o messianismo e a revolução: a história secreta*. 2011. Tese (Doutorado em Filosofia) – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2011.

CHAVES, E. *No limiar do moderno*. Um estudo sobre F. Nietzsche e Walter Benjamin. Belém: Paka Tatu, 2003.

JAREK, M. *Entre a ação e a hesitação: a melancolia, o barroco e a literatura em Walter Benjamin*. 2006. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Pontifícia Universidade Católica do Paraná, Curitiba, 2006.

RAULET, G. *Le caractère destructeur: esthétique, théologie et politique chez Walter Benjamin*. Paris: Aubier, 1997.

STEINER, U. *Walter Benjamin: an introduction to his work and thought*. Translated by Michael Winkler. Chicago: University of Chicago Press, 2010.

UNGER, E. *Politica e metafisica*. Traduzione e postfazione di Paolo Primi. Napoli: Cronopio, 2009.

Recebido em: 18 de dezembro de 2018

Aprovado em: 2 de fevereiro de 2019



Uma experiência de leitura da infância berlinense de Walter Benjamin – litorais com a psicanálise

A reading experience of Walter Benjamin's Berlin childhood – littoral zones with psychoanalysis

Manuela Sampaio de Mattos

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC-RS), Porto Alegre,
Rio Grande do Sul/ Brasil
manuelasmattos@gmail.com

Josiane Noveli

Associação Psicanalítica de Porto Alegre (APPOA), Porto Alegre, Rio Grande do Sul/
Brasil
josiane.noveli@outlook.com

Izabel Campos

Associação Psicanalítica de Porto Alegre (APPOA), Porto Alegre, Rio Grande do Sul/
Brasil
izabel.campos13@gmail.com

Luísa Puricelli Pires

Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre, Rio Grande do
Sul/ Brasil
luisa_puricelli@yahoo.com.br

Resumo: Este trabalho tem como objetivo compartilhar a experiência conjunta de leitura da obra *Infância berlinense: 1900*, feita no grupo textual “O pensamento de Walter Benjamin e a psicanálise”, que se realiza quinzenalmente na Associação Psicanalítica de Porto Alegre, desde março de 2018. Além de expor algumas articulações teóricas feitas nos encontros entre o pensamento benjaminiano e a Psicanálise, esta escrita tenta

contar sobre a experiência de leitura tida em grupo. Os principais pontos de trabalho percorridos no grupo são a temática da infância, das imagens, do sonho e da memória no pensamento de Benjamin, sendo esses tópicos relacionados com a teoria psicanalítica de Freud e Lacan, e neste trabalho são apresentadas algumas dessas articulações. Dentre elas, é trabalhada a relação das imagens da infância e da memória em Benjamin com a noção do infantil em psicanálise. Também são associados os limiares e as passagens narrados no texto benjaminiano com a ideia lacaniana do intervalo entre significantes e, por fim, a temática das imagens é aproximada à teoria psicanalítica a respeito dos sonhos.

Palavras-chave: infância; infantil; imagem; Benjamin; psicanálise.

Abstract: This work aims to share the collective experience of reading the work *Berlin Childhood around 1900*, carried out in the textual group “The thinking of Walter Benjamin and psychoanalysis”, held every two weeks in the Psychoanalytical Association of Porto Alegre, since March 2018. In addition to exposing some theoretical articulations between the Benjaminian thought and Psychoanalysis prepared in the meetings, this writing tries to communicate the experience of reading taken in a group. The main topics worked in the group are the thematics of childhood, images, dreams and memory in Benjamin’s thought, and these topics are related to the correspondent psychoanalytical theory of Freud and Lacan. This work tries to present some of these articulations held in the group meetings, and among them is the relation of the images of childhood and memory in Benjamin with the notion of the infantile in psychoanalysis. The subject of thresholds and passages narrated in the Benjaminian text is also enunciated with the Lacanian idea of the interval between signifiers and, finally, the thematic of the images is approximated to the psychoanalytical theory about the dreams.

Keywords: childhood; infantile; Image; Benjamin; psychoanalysis.

1 Introdução

Nos encontros do grupo textual “O pensamento de Walter Benjamin e a psicanálise”, que se realiza quinzenalmente na Associação Psicanalítica de Porto Alegre, desde março de 2018, lemos conjuntamente as memórias de Benjamin sobre sua infância em Berlim, sua cidade natal, muito admiradas pelo impacto que a força de sua escrita provoca em cada uma de nós. Os escritos sobre a infância berlinense de Benjamin possuem cinco versões conhecidas até o momento. No grupo, nos debruçamos sobre a tradução de João Barrento, intitulada *Infância berlinense: 1900* e publicada pela editora Autêntica, e baseada no exemplar datilografado de

1938, encontrado por Giorgio Agamben em 1981 na Biblioteca Nacional de Paris, o qual foi chamado por Benjamin de *Versão de última mão*. A escolha por esta versão reside no fato de ela trazer diferenças em relação à publicação trabalhada pela recepção desta obra até 1989, quando foi incluída na edição crítica, e por ser a única em que o número e a ordem dos textos foram determinados por Benjamin. A grande diferença desta versão consiste em ela ter esta ordem nova dos textos e em trazer menos peças, além de possuir uma seção introdutória chamada “palavras prévias”. Entendemos que nossa atividade de leitura desta obra específica de Benjamin no grupo textual configura um terreno de compartilhamento de experiências, pois somos convocadas a rememorarmos nossa própria infância e nossa experiência profissional. A partir do contato com o texto e dos comentários colocados na via da associação livre, traçamos enlaces teóricos sem o objetivo previamente traçado de chegar a um ponto ou outro, de modo semelhante à posição do psicanalista, que não tem objetivos pré-determinados, mas se deixa contaminar pelos ritmos que os analisantes engendram em transferência. No intuito de compartilharmos um pouco dessa experiência, entraremos em uma análise de trechos de *Infância berlinense: 1900*, percorrendo os litorais que se formam entre o pensamento de Benjamin e a psicanálise.

2 Da infância ao infantil

Em sua escrita, Benjamin traz as questões que perpassam a subjetividade de seu tempo através das imagens fugidias da memória da infância em sua cidade natal, na situação do exílio. Tais imagens por ele descritas nos remetem a um tipo peculiar de memória, que emerge somente sob determinadas condições subjetivas e objetivas. Uma narrativa que traz a memória através dos cheiros, dos sons, dos sabores, da luz e das sombras de um quarto infantil, assim como da cidade e de seus meandros, como no caso da peça “coluna da vitória”, onde Benjamin conta de uma visita que fizera a tal monumento enquanto era aluno do terceiro liceu. Nesta passagem, ele conta que o que lhe interessou foram os detalhes. “[os] dois vassalos que coroavam de ambos os lados, a parte de trás do conjunto de mármore, (...) mais baixos que seus senhores, e mais fáceis de ver” (BENJAMIN, 2013, p. 73).

O autor narra suas memórias da cidade, não por acaso, desde a perspectiva do olhar de uma criança. Esta perspectiva propicia um contato

com os detalhes, o que está abaixo e não em destaque, e que se diferencia do olhar do adulto e da perspectiva monumental. Sua escrita delimita a diferença da percepção da criança em relação ao mundo que a cerca e remete a experiências que são, ao mesmo tempo, familiares e estranhas, por nos convocar à singularidade de um tempo do “infantil”, que diz respeito ao sujeito do inconsciente. E é aí, que pensamos encontrar uma interface inicial com a psicanálise nos textos de Benjamin.

Com este intuito, buscamos demarcar pontos conceituais de virada sobre as noções de infância e infantil que se construíram ao longo da história, principalmente na teoria de Freud: o reconhecimento de uma sexualidade infantil, mediante a passagem pelo complexo de Édipo e o interesse não mais naquilo que o paciente recordava, como fato literal, mas nos conteúdos intensos vividos na infância e esquecidos por algum motivo. Este material passa a ser considerado de maior relevância na compreensão das formações de compromisso do inconsciente, e passa a construir um *locus* de preservação do infantil, ou seja, um reservatório de marcas e representações singulares das vivências da infância na vida do sujeito (FREUD, 1980a). Longe de uma análise exaustiva sobre o tema, já que o espaço não comportaria tão delicada tarefa, importamos ter em mente que a infância, tal como a concebemos hoje, é uma construção social, produto dos deslocamentos operados pela cultura, no decorrer da história da humanidade, até chegar nas construções psicanalíticas entre Freud e Lacan. A partir dos estudos de Philippe Ariès (1981), acompanhamos a descoberta da infância no século XIII, mas o desenvolvimento desta noção se deu, de forma mais significativa, a partir do fim do século XVI e durante o século XVII, com o advento do pensamento iluminista. Somente a partir de então, começou-se a delinear um novo estatuto às crianças, até então reduzidas a “adultos em miniatura”, criando-se a concepção de “infância” como um período do desenvolvimento humano, destacado da fase adulta, em que se desenvolve uma série de procedimentos e cuidados em direção às crianças com vistas a educá-las e prepará-las para que a sociedade ocidental tivesse adultos bons e produtivos, assegurando, assim, o futuro da civilização.

Com o advento da psicanálise, a partir das formulações freudianas, as experiências vividas na infância se tornam centrais para a constituição do aparelho psíquico, pois parte delas fundam no psiquismo a instância do infantil, que continuará incidindo ao longo de toda a vida do sujeito. No texto *Projeto para uma psicologia científica* (1980b), de 1895, as

noções de desamparo e busca de satisfação como elementos constituintes da subjetividade, ganham importância determinante. Especificamente nos *Três ensaios sobre a sexualidade* (2006) de 1905, Freud descreve o circuito pulsional, onde o corpo do bebê, por sua imaturidade orgânica e estrutural, é incapaz de aplacar por si próprio o desprazer, e se vê em estado de desamparo, sendo o choro a única forma de comunicação com o outro que poderá atender ao seu chamado e proporcionar sua satisfação. Este primeiro encontro do bebê com o seio materno propicia uma sensação de apaziguamento, pondo fim a este desprazer, que fica registrado, mas que o sujeito não tem condições de nomear. Inaugura-se, a partir de então, uma primeira experiência de satisfação, que é construída no psiquismo do sujeito enquanto parte de um mito, que deixa um traço mnêmico e inaugura o circuito pulsional do desejo.

No percorrido dos escritos de Freud, fica claro que permanece no adulto algo da sexualidade infantil e a busca de satisfação total, que nunca será alcançada, o que tornará a pulsão sempre errante e sem um objeto previamente definido. Freud logo abandona sua primeira hipótese do conceito de trauma sexual infantil e, a partir da introdução do conceito de fantasia como um elemento fundamental na construção do processo de rememoração das cenas, nas lacunas do material recalado da infância, passa a abordar “o infantil” a partir da lógica do inconsciente, estabelecendo uma relação intrínseca com a pulsão. Processos estes que, como veremos mais tarde em Lacan, sempre deixam um resto que não conseguimos simbolizar, que fica fora da dimensão da representação, já que o simbólico nunca recobre totalmente o Real, que é a dimensão traumática da experiência humana. O infantil, portanto, diferencia-se da infância por ganhar o estatuto singular das experiências de cada um, e figura como parte constituinte do psiquismo do sujeito.

Aqui pensamos ser interessante trazer alguns fragmentos do texto “A febre” onde o infantil em suas memórias, rico em devaneios, em fantasias e jogos típicos da infância descreve as lembranças das enfermidades comuns na infância e, com elas, “a febre”. Benjamin (2013) inicia o texto da seguinte maneira: “a cada vez que uma doença se anunciava, eu aprendia sempre uma coisa: que o infortúnio tinha artes, seguras, delicadas e hábeis, de se chegar até mim. Nada de espetacularidades” (p. 87). E segue:

Por maiores que fossem o cuidado e o amor, não chegavam para integrar sem quebras o meu quarto na vida da nossa casa. Tinha de esperar até o anoitecer. Então, quando a porta se abria diante do candeeiro e a curva da sua chaminé oscilava na soleira e vinha ao meu encontro, era como se a esfera dourada da vida que fazia girar cada hora do dia tivesse encontrado pela primeira vez o caminho para o meu quarto, como para uma gaveta escondida. E antes de a noite se ter definitivamente instalado no meu espaço começava para mim uma nova vida; ou antes, a velha vida da febre despontava de um momento para o outro sob a luz do candeeiro (BENJAMIN, 2013, p. 90).

Em outra passagem, algo parece vir de um sombrio limiar entre a vida e a morte, a tecer as teias do desejo: “ansiava por ouvir histórias. (...) Foram elas que me revelaram o pouco que vim a saber sobre a minha família” (p. 89), e nelas “evocava-se a carreira de um antepassado remoto, as regras de vida do avô, como se me quisessem fazer ver que seria precipitado abdicar, por uma morte prematura, dos grandes trunfos que minha linhagem me punha na mão” (p. 86). É interessante observar como frequentemente aparece nas passagens de *Infância berlinense: 1900* essa dimensão da experiência humana, que escapa à representação no que toca a relação com a mãe, o sexo e a morte. Maria Rita Kehl, em um texto intitulado (2000) “O sexo, a morte, a mãe e o mal” propõe que a Mãe (enquanto representação da mulher), a Morte e o Sexo (originário), seriam as três dimensões que ficam realmente fora da representação, para todos nós, pois têm em comum o fato de serem dimensões fundamentais da nossa existência que ficam fora da experiência por se relacionarem primeiramente ao ato sexual que nos deu origem e que, no entanto, nos exclui radicalmente; depois, ao ventre materno que nos concebeu e expulsou, sem que pudéssemos ter participação ativa sobre este evento; e, por fim, à morte, em que “nosso corpo estará, sem que estejamos nele” (p. 138). Estas três dimensões são as únicas, segundo Kehl, em que, embora sejamos uma coisa viva, estamos numa posição de passividade absoluta e totalmente entregues ao poder do Outro.

Resgatando a leitura de Freud entrelaçada à narrativa do infantil em Benjamin, é importante reter que o infantil é algo que permanece no adulto, somente possível de ser abordado de forma indireta. O conceito de infantil, em psicanálise, não se refere, portanto, tão somente à criança ou à infância, pois mesmo aí, o que a criança se põe a narrar, provém de

impressões advindas de um tempo anterior, reconstruído “só depois”, a partir de lembranças fundadas sob o véu de fantasias e desejos. Trata-se do que Freud colhia mediante a narrativa de seus pacientes adultos acerca de suas recordações deste período, e do que Benjamin traz do infantil que o acompanha no exílio, sob a forma de narrativa poética e semificcional de suas experiências de infância na cidade de Berlim.

2 Limiar

Contamos com o fantasiar no seguimento aos trâmites do que nos acomete desde nosso instante inicial. Assim, pelos relatos de Benjamin, reabrimos as cenas fantásticas de nossa infância, reencontrando novas possibilidades de abordagem à mesma fantasia tantas vezes revisitada. Nas mesmas cenas, o para além do já acessado e tantas vezes contado, a possibilidade de eleger outros pensamentos acerca do já instituído, e concluímos daí nossa comunhão, de que muito mais havia naquelas cenas. O céu é o limite na imaginação infantil, o que nos coloca a seguinte questão: que tantos restos vamos deixando pelo caminho a partir de nosso infantil?

Freud aborda a fantasia não como fatos, mas como cenas difusas passíveis de serem relatadas em análise. Relato hesitante de impressões corriqueiras que convocam a um analisante e não a outro, denotando assim o caráter singular da psicanálise. Ainda assim, segundo Lacan, inscritos na ordem simbólica, agenciada pelo significante, estamos situados em uma referência ao significante que nos dá a condição de uma resposta ao laço social.

Lembremos o contexto em que *Infância berlinense: 1900* foi escrito. Uma Berlim que se esvai em perseguição e extermínio, quem sabe um escrito com o intuito de resgatar o vigor da transparência do infantil, buscando não só um suporte diante da barbárie, mas a preservação dos ícones de uma infância depositária de uma transmissão: “eu olhava do alto da linha para as pequenas casas, os pátios, os celeiros e as cumeeiras” (BENJAMIN, 2013, p. 84) e, então, “perguntava a mim mesmo se não teriam sido precisamente esses lugares àqueles cujas sombras os pais daquelas velhas tiazinhas, que em pequeno visitava, haviam deixado atrás de si” (p. 84).

Benjamin nos coloca uma implicação. Para tanto, é necessário que aceitemos o convite à imersão nesse experimento. Assim, de

uma maneira muito potente, experimentamos na leitura de *Infância berlinense: 1900* o resgate a um peculiar lugar, o limiar. Na proposição de Benjamin, como um despertar. Local em que dois campos, onírico e vigília, inconsciente e consciente, passado-presente e futuro, penetram-se mutuamente. Um espaço-tempo originado por um clarão composto por fragmentos de imagens que ali, em um particular instante, podem ser lidas. Detalhes que escapam neste instante podem surgir ou não em outro. Como um caleidoscópio, o primeiro tempo da imagem difere de um segundo que revela outra imagem inédita a partir da primeira. Que fragmentos pertencem ao primeiro e ao segundo tempo na construção da imagem do instante presente? Passado revelando o presente? Presente revelando o passado? Essa possibilidade de desconstruir a linearidade do tempo aponta uma questão a Benjamin que o leva a sua dialética na imobilidade, localizada na forma da imagem dialética. Seu interesse é a fixação promovida por esse clarão deixando o rastro constituinte da história e, por que não dizer, promotor do que nos acomete.

Em seu ensaio *A imagem de Proust*, de 1929, Benjamin (1994) entende que o escritor não descreveu como de fato foram os acontecimentos de uma vida, mas sim uma vida lembrada por quem viveu, ou seja, a importância está nas lembranças do vivido, do experienciado, na via da memória involuntária. E poderíamos resgatar aqui o estatuto subversivo dado por Benjamin à questão da memória animada por uma ética, como a possibilidade de análise e transformações nos regimes sociais, os quais induzem a uma clara condição de submetimento e alienação. Benjamin aponta para a importância daquilo que não se vê, e, por consequência, não se conta de uma ordem geral. Não se vê, não se conta, mas que opera em nossos destinos. Aproximando da psicanálise, poderíamos ler o limiar como um lugar na contingência de um movimento subjetivo. Ao analisante cabe palavrear a cena em análise, ao analista a ação interpretativa, revelando o lugar do sujeito no discurso. Encontramos nas *Passagens* de Benjamin (2018, p. 1436): “serei eu aquele que se chama W. B. ou chamo-me simplesmente assim?” <Qº, 24>. Entre este ou aquele, poder pensar nos efeitos de sentido desse tempo/espaço entre os dois. Anterior e posterior, dentro e fora, tudo ao mesmo instante, onde a matéria prima é a fantasia fomentada pela (com)posição de imagens e palavras. Seu conceito de imagem dialética faz oposição à interação de imagens e palavras, ou seja, ao conceito de representação como abordado pela psicanálise. Segundo Lacan (2005), a tela pintada pelo surrealista

René Magritte, “A Condição Humana” (1933) é o que mais se aproxima da representação da fantasia. Um quadro de uma paisagem foi colocado num tripé, frente a uma janela. O tema do quadro é exatamente igual à paisagem exterior. Na figura do quadro, de algum modo, está a expulsão da paisagem real (externa) do ponto de vista do sujeito, criando uma confusão entre a representação e o original, um possível experimento do *nonsense*. É algo que se pinta na tela que oculta a janela, ocultando a visão que a janela oferece. É instigante considerar os possíveis restos que advém desse instante. E, estabelecendo um paralelo com a imagem como dialética na imobilidade, não se trata da paisagem real estando ali desde sempre, nem da pintura colocada à sua frente naquele agora, mas ao lampejo provocado pela sobreposição que coloca o sujeito por um instante na angústia diante do inapreensível experimentado ali e, a esse respeito,

[...] 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. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal, a do ocorrido com o agora é dialética – não de natureza temporal, mas imagética. Somente as imagens dialéticas são autenticamente históricas, isto é, imagens não-arcaicas. A imagem lida, quer dizer, a imagem no agora da cognoscibilidade, carrega no mais alto grau a marca do momento crítico, perigoso, subjacente a toda leitura [N 3, 1] (BENJAMIN, 2018, p. 768).

Acompanhamos, Benjamin na leitura de suas imagens e na relação do “ocorrido com o agora”. Em “Varandas”, o convite feito às cariátides para que abandonassem, por um momento, seu lugar na varanda do andar de cima para junto ao berço, em proferindo um canto, nada revelaria do que o aguardava mais tarde, mas abrigaria algo da ordem de um método que perpetuasse o ar absorvido por ele em forma de um encantamento, “é esse também o ar em que respiram as imagens e alegorias que dominam o meu pensamento” (BENJAMIN, 2013, p. 70), sempre enfeitado pelo encanto. Essa prática vai para além de uma observação meticulosa, e aqui vale uma nova aproximação com a psicanálise, considerada por Lacan, do ponto de vista da ética, como uma práxis, teoria que passa a fazer parte da experiência vivida. O experimentado no passado sendo reescrito na contingência desse presente.

A troca das estações sugerindo a troca de tempos, assim como o acontecimento imprevisto que virá. O envelhecimento do tempo na passagem aos pátios, a manhã que sempre se antecipava a sua chegada na varanda. Havia uma árvore, mas o que mais chamava a sua atenção era o lugar da árvore, uma abertura feita na terra delimitada por um aro de ferro, o que se passaria naquele buraco negro de onde saia um tronco? O movimento se dá como um balanço, em um vai e vem entre a redescoberta e a descoberta trazida pela lembrança experimentada naqueles pátios. Pátios e varandas pouco mudaram mantendo as lembranças vívidas como um conforto a quem obrigatoriamente cruzou, por expulsão, o que Benjamin considera a fronteira da habitação Berlimense, suas varandas.

As passagens a que Benjamin faz referência no texto *Infância berlimense: 1900* iluminam o tema do limiar. Pensando no tema das passagens, inquietou-nos a narrativa de Benjamin acerca da arquitetura das casas antigas e suas varandas, onde se podia passar horas a fio sem nada para fazer, apenas observando a vida que passava na rua ou nos pátios internos e nas cenas privadas dos vizinhos. Do mesmo modo, as passagens secretas nas casas das tias velhas reportaram-nos ao inusitado esconderijo - aquele lugar em que a criança fica fora da observação dos adultos, entregue às suas fantasias. As casas antigas eram construídas com essa ideia de manter um espaço de certa marginalidade, até mesmo porque, muitas vezes, precisam se resguardar de ataques e guerras, formalizando uma informalidade própria das rotas de fugas. Ao contrário das casas de agora, tinham espaços livres para um transitar infantil que, atualmente, na arquitetura das grandes cidades, se restringiu majoritariamente ao que tem utilidade e praticidade. Não é à toa que tanto nos fascina visitar casas antigas com pés direitos altos e detalhes rebuscados, parece que eles nos ligam aos contos fantásticos, tão presentes em nossas fantasias infantis.

3 A escrita dos sonhos

A partir de 1900, em *A Interpretação dos Sonhos*, Freud (2006) deixa de se ocupar com a verdade factual das narrativas de seus analisantes e passa a escutar o aspecto fantasioso das lembranças. Levando sempre em consideração a realidade psíquica e o que se passa na relação do sujeito com o outro, Freud escreve sobre aquilo que ele escuta na sociedade em que está inserido. Destaca, assim, a vivência infantil como traumática, apontando não mais para algum abuso sexual

que pudesse ter ocorrido na realidade, como quando começou a escutar as históricas, mas para a sexualidade infantil. Trazendo a noção de libido, ele enlaça a criança a uma posição de sujeito desejante - desejo este que provém originalmente dos pais e que lhe é transmitido na formulação de uma relação de alteridade. Neste sentido, Freud está descrevendo uma situação vivenciada como traumática, mas constitutiva do sujeito enquanto membro de uma cultura.

Dentre as manifestações do inconsciente, entretanto, Freud destaca os sonhos. Justamente por seu caráter substitutivo, eles se tornam fundamentais para o entendimento de sua teoria e sua prática clínica. O processo do trabalho onírico, assim intitulado por Freud, elenca as mais criativas e complexas movimentações psíquicas, em que o inconsciente, em seu formato mais primitivo, chama as percepções que restaram do dia para interagirem na tela de percepção do sono. Buscando a satisfação, ali são chamadas a comparecer as imagens, as percepções olfativas e sensoriais das primeiras vivências infantis, que promovem a intensidade do sonho. Criando camadas de materiais que se sobrepõem uns aos outros, a elaboração do sonho faz referência a uma apresentação que fala de seu conteúdo no próprio modo de se apresentar. Quando sonhamos, sentimos que estamos em outro tempo e nessas cenas, misturamos vivências, em uma produção extremamente criativa e rica para o psiquismo em diferentes níveis, visto que muitos desejos se realizam conjuntamente.

Freud chegou a dizer que o sonho em si mesmo já se constituía enquanto um processo de elaboração, tendo um efeito curativo. Primeiramente, o próprio sono já é uma satisfação, à medida que realiza o desejo de dormir. Em consonância a isso, a liberação, embora provisória, das representações inconscientes recalçadas produz um grande alívio da força psíquica despendida no recalçamento, mantendo, assim, o equilíbrio entre os registros. De forma mais ampla, há a satisfação do desejo recalçado propriamente dito, que encontra, no sonho, uma forma de se realizar disfarçadamente, sem comprometer a integridade do sujeito. E, por último, podemos dizer que o sonho encontra ainda mais uma possibilidade de satisfação quando o sujeito vai à análise e conta ao seu analista aquilo que ainda resta em sua consciência a respeito do sonho. Através do método da associação livre, o analisante se põe a narrar o sonho do sonho, enquanto o psicanalista escuta o infantil contido nesse emaranhado de produções, reconstruindo as fantasias sexuais infantis, não na sua literalidade, mas no possível limiar dos fragmentos mnêmicos.

Primordialmente em forma de imagem, o sonho nos reporta a essa sexualidade infantil recalcada que nos representa. A universalidade do complexo edípico, proposta por Freud e, mais do que isso, a universalidade de uma sexualidade infantil que permanece ecoando na vida adulta, reflete a força do inconsciente, que, em sua marginalidade, nos acompanha. Na comunicação inconsciente tudo é possível, a obscuridade, os dejetos e a morte estão lado a lado com o amor, firmando um compasso, modo pelo qual algo a respeito dos sonhos nos conecta a todos.

Nesse diapasão, viemos questionando-nos sobre o porquê da narrativa de Benjamin sobre a infância berlinense em 1900 nos tocar tanto. Junto aos efeitos da imagem e do infantil, que estão tão presentes em sua narrativa, aproximamos a escrita de Benjamin da escrita de Freud, também em 1900, acerca dos sonhos. Nos sonhos, o inconsciente aparece de modo abrupto e intenso e, com intensidade sensorial única, regredindo até as marcas mnêmicas mais precoces e reproduzindo-as em seu caráter lacunar. Enquanto, em 1900, Freud publica a *Interpretação dos sonhos* apontando que os seres humanos são guiados pelo inconsciente, Benjamin escreve sobre sua infância nos 1900 e, mais profundamente, sobre o infantil que persistia ainda por ser escutado no adulto, propondo, assim, trazer a experiência infantil como conteúdo a ser tratado pela filosofia.

Nesse processo, nos chamou a atenção a forma como Benjamin apresenta suas ideias, desdobrando-as e reorganizando-as a todo o momento. As palavras são usadas como imagens, em um feito de figurabilidade que nos mantêm em suspenso. Trata-se de uma constante tentativa de falar dessa imagem que sempre escapa e que, quando aparece, não se propõe a ser total. Em Benjamin, os restos e os dejetos têm importância fundamental. Não é à toa que ele persiste como um escritor das margens, dando destaque ao que parece não ter valor e mantendo uma curiosidade entusiasmada com os detalhes que nos cercam no cotidiano. Ele pode falar de forma profunda e inusitada do esgoto da cidade, da chuva que cai e das luzes que refletem em seu quarto. Benjamin parece escrever sobre o que tenta esquecer. Falando de morte e de sexualidade toma os dois conceitos fundamentais da psicanálise trabalhados por Freud através das pulsões de vida e de morte. Ora, qualquer coisa que se fale sobre a morte, não dá conta de dar uma notícia sobre a morte. E aqui fica imperioso para nós destacarmos a peça “Notícia de uma morte”, que foi editada de diferentes formas por Benjamin nas várias versões de *Infância berlinense: 1900* – nesta edição em um caráter ainda mais

condensado. Diferentemente do que Ernani Chaves (2007) aponta acerca dessa narrativa, escutamos ali muito mais o caráter traumático do seu encontro com a morte e com a fragilidade do pai do que as questões sexuais. Para além disso, parece-nos que fica marcado em Benjamin a necessidade de fazer falar não a morte em si, mas o formato como sua notícia se apresenta. Ora, ao fim e ao cabo, sempre se trata de como a morte recai sobre nós. Fica, assim, enunciado na peça um aspecto traumático, que perpassa seu pai e sua narrativa, dando a ver um instante em que o adulto busca um quarto de criança para tentar fazer borda a sua angústia. Benjamin deixa transparecer como a imagem do quarto infantil permanece em si mesmo, para além das palavras proferidas pelo pai, fixando-se ali um refúgio, um aconchego, próprio da ingenuidade da infância, a que se pode retornar quando as coisas se tornam pesadas demais.

Eu devia ter uns cinco anos. Uma noite, quando já estava na cama, o meu pai entrou no quarto. Vinha dar-me boa-noite. Talvez tenha sido um pouco contra vontade que me deu a notícia da morte de um primo, um homem já velho que pouco significava para mim. O meu pai foi me dando a notícia com todos os pormenores. Não retive tudo o que me contou. Em contrapartida, ficou-me na memória o meu quarto nessa noite, como se soubesse que um dia ele voltaria a dar-me que fazer. Quando já era adulto, soube que o primo tinha morrido de sífilis. O meu pai tinha entrado para não ficar sozinho. Mas quem ele procurava era o meu quarto, e não eu. Nenhum deles precisava de confidente (BENJAMIN, 2013, p. 95).

É possível perceber como a escrita de Benjamin faz reverência às imagens, as quais remetem sempre aos lugares de espera, aos cômodos, aos traços do que passou e deixou marca, de modo similar a como o sonho resgata as representações de coisa. Para Freud, a representação de coisa reporta-se ao que, profundamente, marca o psiquismo do sujeito com a mesma força com que é inominável. Nesse sentido que o sonho é, em certa medida, sempre incomunicável e, talvez, por isso mesmo, tão sedutor. Da mesma forma, as cenas narradas por Benjamin em *Infância berlinense: 1900* ganham espaço a partir de suas memórias e suas

fantasias infantis, dando expressão literária e filosófica a esta dimensão inominável e apenas de algum modo comunicável que também somos capazes de experimentar quando sonhamos.

4 Considerações finais

Pensando acerca da experiência de nossa leitura conjunta, vislumbramos os efeitos dessa narrativa que nos fala ao infantil. Lembramos de nossas infâncias, daquilo que escutamos de nossos analisantes e da nossa própria experiência de análise. Falávamos sobre nosso momento sócio-histórico e o formato que os discursos têm tido atualmente. Nesse processo de compartilhamento da experiência, decidimos produzir este escrito e para isso, deixamos um pouco a leitura conjunta. Qual foi nosso choque ao constatarmos que a leitura solitária de *Infância berlinense: 1900* causava-nos impacto avassalador. Se podíamos ler sozinhas, não queríamos. A troca no grupo havia nos possibilitado nos demorarmos na leitura, amaciar, sentir, desdobrar as palavras-imagem. As cenas podiam ser degustadas e metabolizadas. Na promessa de logo retornarmos à leitura conjunta, a escrita também nos reservava uma surpresa. Escrevendo em conjunto, o trabalho fluía, a folha de papel (virtual) nos permitia expressar um pouco do vivido e o olhar atento das colegas fazia ressoar a experiência compartilhada de deixar o inconsciente falar.

Referências

ARIÈS, P. *História Social da criança e da família*. 2. ed. Rio de Janeiro: LTC, 1981.

BENJAMIN, W. A imagem de Proust. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras Escolhidas; v. 1). p. 36-49.

BENJAMIN, W. *Infância Berlinense: 1900*. In: _____. *Rua de mão única, infância berlinense: 1900*. Ed. e trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013. p. 67-116.

BENJAMIN, W. *Passagens*. Belo Horizonte: UFMG, 2018. p. 768.

BENJAMIN, W. Primeiro Esboço. Passagens Parisienses <I>. In: _____. *Passagens*. Belo Horizonte: UFMG, 2018.

CHAVES, E. Sexo e morte na Infância Berlinense, de Walter Benjamin. In: SELIGMANN-SILVA, M. *Leituras de Walter Benjamin*. 2. ed. São Paulo: FAPESP, 2007. p. 131-150.

FREUD, S. A interpretação dos sonhos. In: _____. *Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 2006. v. IV.

FREUD, S. Extratos dos documentos dirigidos a Fliess. In: _____. *Obras Psicológicas completas de S. Freud*. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1980a. v. 1, p. 243-380.

FREUD, S. Projeto para uma psicologia científica. In: _____. *Obras Psicológicas completas de S. Freud*. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1980b. v. 1, p. 381-520.

FREUD, S. Três Ensaio sobre a teoria da sexualidade. In: _____. *Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 2006. v. VII.

KEHL, Maria Rita. O sexo, a morte, a mãe e o mal. In: NESTROVSKY, A.; SELIGMANN-SILVA, M (Org.). *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000. p. 137-148.

LACAN, Jacques. *O Seminário, livro 10: a angústia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

Recebido em: 18 de dezembro de 2018

Aprovado em: 2 de fevereiro de 2019



A mancha, o quadro, o signo: sobre a imagem pictórica em Benjamin e Lacan

The stain, the painting, the sign: about the pictorial image in Benjamin and Lacan

Caciana Linhares

Universidade Federal do Ceará (UFC), Fortaleza, Ceará / Brasil

cacianalinhares@gmail.com

Resumo: O artigo propõe uma articulação entre Benjamin e Lacan, considerando a proposição benjaminiana de que qualquer pintura que reivindique o direito à nomeação deve realizar a entrada da *palavra da língua* no meio da linguagem pictórica. A mancha, tal qual Benjamin a concebe, se aproximaria do que Lacan trata nos termos da *função quadro*, que só se realiza com a introdução do olhar como objeto *a*, do olhar como furo. Benjamin, no tratamento que confere à imagem pictórica, chega a formular que o verdadeiro problema da pintura é que, por um lado, a imagem pictórica se comporta *como* mancha e, inversamente, a mancha só existe *no* quadro. O nome e a mancha constituiriam, para ambos, categorias a partir das quais enfrentam problemas que lhes são caros e que giram em torno do estatuto do nome. Nos dois autores, encontra-se a proposição de um dilema entre a universalidade da comunicação, o singular da nomeação pura como acontecimento, e um elemento negativo, próprio do simbólico. Esse elemento negativo marcaria a impossibilidade de reunir as duas ordens, de sobrepô-las (universal e singular), marcando um elemento negativo no cerne da linguagem. O nome seria uma resposta à impossibilidade de o homem retornar à função nomeante de Deus, perdida, sem que essa queda o lance na tagarelice do comunicável, exilando de si o acontecimento, o singular, a história. O nome, assim, seria encontrado no cerne mesmo da comunicação como aquilo que lhe refrata, como aquilo que, se comportando como resto, resiste a uma apreensão universalizante.

Palavras-chave: imagem pictórica; mancha; objeto *a*; função quadro.

Abstract: This article proposes an articulation between Benjamin and Lacan, considering the Benjaminian proposition that any painting that claims the right to nomination must accomplish the entrance into the *word of language* in the midst of the pictorial language. The stain, as Benjamin conceives it, would approximate what Lacan treats in terms of the „frame function,“ which is only accomplished by the introduction of Gaze as object *a*, Gaze as a hole. Benjamin, when it comes to pictorial image, formulates that the real problem of painting is that, in one hand, the pictorial image behaves as a stain, and conversely, the stain exists exclusively on the painting. The name and the stain would constitute, for both authors, categories from which they face problems that are dear to them and that revolve around the statute of the name. In both authors, there is a proposition of a dilemma between the universality of communication, the singular of pure nomination such as an occurrence, and a negative element, characteristic of the symbolic. This negative element would mark the impossibility of bringing together the two orders, of overlapping them (universal and singular) – marking a negative element at the heart of language. The name would be a response to the impossibility of man to return to God’s naming function, missed without this fall launch man into the chatter of communicable, exiling the event, the singular, history. The name would thus be found at the very heart of communication such as which that refracts itself, performing like the rest, resisting to an universal apprehension.

Keywords: pictorial image; stain; object *a*; frame function.

Benjamin irá compor o texto “Sobre a Linguagem geral e a linguagem do homem” (BENJAMIN, 2011b) partindo da afirmação de que toda manifestação da vida espiritual pode ser concebida como uma espécie de linguagem. E essa concepção ergue-se como um verdadeiro *método*. A linguagem da técnica não seria a língua dos técnicos da escultura, da música ou da jurisprudência. Língua ou linguagem, aqui, implicaria um princípio que se volta para a comunicação de conteúdos espirituais nos domínios da técnica, da arte, da jurisprudência e da religião. Toda comunicação de conteúdos espirituais é língua, linguagem, sendo a comunicação por palavras um caso particular. Desse modo, todo evento ou coisa tem participação na linguagem. A expressão é linguagem. Benjamin interroga: a essência linguística é a manifestação imediata de qual essência espiritual? Essa pergunta, observa, é central para formular algo sobre a essência linguística.

A língua alemã, assim, não é o que expressamos através dela, e sim a expressão imediata do que nela se apresenta. Este *se* se comporta

como uma essência espiritual. A essência espiritual que se comunica na língua não é a própria língua: a essência espiritual de uma coisa não é sua língua ou linguagem – e esse é um abismo em relação ao qual temos que nos manter suspensos. Abismo que ameaça toda teoria da linguagem. (BENJAMIN, 2011b). Desse modo, a diferença entre a essência espiritual e a essência linguística na qual ela se comunica é o ponto de onde deve partir qualquer investigação de caráter teórico sobre a linguagem. A formulação da identidade entre experiência espiritual e linguística constitui, na verdade, um paradoxo que não é sem consequências. Paradoxo que se expressou no duplo sentido da palavra Logos. Mas o interessante é que esse paradoxo de Logos constitui uma solução – solução que ocupa um lugar central na teoria da linguagem quando é posto onde se deve: no início. O que a língua comunica? A essência espiritual que lhe corresponde – e se comunica na língua e não através dela. Mas, daí o salto: a essência espiritual só equivale à essência linguística na medida em que é comunicável e o que é comunicável de uma essência espiritual é sua essência linguística. A linguagem comunica, a cada vez, a essência linguística das coisas e a essência espiritual só é comunicável na medida em que se apresenta *em* sua essência linguística. A linguagem comunica, assim, a essência linguística das coisas. E diante da pergunta “O que a linguagem comunica?”, a resposta é: a linguagem comunica a si mesma. Esse elemento comunicável é, portanto, a linguagem mesma, sem mediações. Toda língua se comunica a si mesma ou, melhor, toda língua se comunica em si mesma: ela é, no sentido mais puro, o *medium* da comunicação (BENJAMIN, 2011b).

A linguagem também comporta um outro aspecto: o seu caráter infinito, articulado ao seu caráter imediato. É justamente porque nada se comunica através da língua, que aquilo que se comunica na língua não pode ser medido do exterior – também por isso, em cada língua reside sua incomensurável infinitude. É a essência linguística, e não seus conteúdos verbais, que define o limite de cada língua (BENJAMIN, 2011b). Do estabelecimento da língua como essência linguística do homem, Benjamin irá situar um problema fundamental em torno da *língua* e do *nome*: ao investigar a essência linguística, nos deparamos com a rachadura, a fratura, entre o *nome* (a imediatidade na comunicação do concreto) e o caráter mediado de toda comunicação, da “palavra como meio”, da palavra vã, no abismo da tagarelice. A oposição entre linguagem e signo irá repousar sobre a comunicação do comunicável

e o lado simbólico da linguagem (com a criação do símbolo do não-comunicável). Mas, entre o símbolo do não comunicável (face negativa da linguagem de onde surge o signo) e a tagarelice (face comunicativa da linguagem, mas vazia), há o *nome*. Vejamos que aqui há um dilema, digamos, entre a universalidade da comunicação, o singular da nomeação pura como acontecimento, e um elemento negativo, próprio do simbólico. Esse elemento negativo marca a impossibilidade de reunir as duas ordens, de sobrepô-las (universal e singular) – marca um elemento negativo no cerne da linguagem indicado pelo signo, mas o nome deverá implicar outro modo de articulação entre singular e universal. Entendemos que o nome é uma resposta à impossibilidade de homem retornar à função nomeante de Deus, perdida, sem que essa queda o lance na tagarelice do comunicável, pois a tagarelice visa o “todo comunicável”, exilando de si o acontecimento, o singular, a história. O nome, assim, seria encontrado no cerne mesmo da comunicação como aquilo que lhe refrata, como aquilo que, se comportando como resto, resiste à apreensão universalizante. No texto “Sobre a pintura ou signo e mancha” (BENJAMIN, 2011c), veremos que Benjamin irá propor a composição como algo que se produz com “a entrada de uma força superior no meio da mancha” - força que, sem desintegrar a mancha através do elemento gráfico, encontra um lugar dentro da mancha mesma. Essa força, afirma, é a palavra da língua que, invisível como tal, e revelando-se apenas como tal, se estabelece no meio da linguagem pictórica. A linguagem pictórica recebe seu nome a partir da composição. Portanto, a conexão entre pintura e palavra se dá pela composição, que Benjamin equivale à nomeação. Partindo da linha gráfica no desenho, Benjamin observa que esta linha é determinada por oposição à superfície: o fundo, então, se ordena conforme a linha gráfica. A superfície é, portanto, o efeito das relações entre linha e fundo. Benjamin atribui ao fundo um lugar determinado e indispensável ao sentido do desenho. É essa identidade conferida ao fundo pela linha gráfica o que a distingue da linha geométrica e seu correspondente fundo cromático branco. O que Benjamin vai isolar aqui é “a função graficamente significante do fundo”. Da linha gráfica parte para a linha do signo absoluto, precisando que se trata, aqui, da “essência mitológica do signo” em sua relação com “o signo em geral”. Essa esfera do signo em geral não é um meio (*medium*), mas representa uma ordem que nos é inteiramente desconhecida. Daí, Benjamin situa o campo no qual os problemas desse texto se movem: o da oposição entre a natureza do

signo absoluto e a da mancha absoluta. O signo implica um registro mais espacial e liga-se à pessoa. A mancha implica um registro mais temporal excluindo, praticamente, qualquer aspecto pessoal. Signos absolutos são a marca de Caim, o sinal com que foram marcadas as casas dos israelitas quando da décima praga do Egito. Por fim, conclui que, com reservas, pode-se supor no signo absoluto uma significação espacial e pessoal. A mancha absoluta será pensada em sua posição frente ao signo absoluto. A primeira diferença fundamental é a de que o signo é impresso de fora para dentro, enquanto a mancha se destaca (observemos, se destaca, se extrai) de dentro para fora. A esfera da mancha é, assim, a de um meio (*medium*). O signo deixa sua marca de modo preponderante em objetos inanimados (casas, construções, árvores); a mancha, por sua vez, se manifesta sobretudo nos seres vivos (as chagas de Cristo, o rubor, a lepra). Outro aspecto importante: a mancha é sempre absoluta (sua manifestação não se assemelha a qualquer outra coisa), enquanto há distinção entre signo em geral e a signo absoluto. Quando aparece nos seres vivos, a mancha é com frequência associada à culpa (rubor) ou à inocência (chagas de Cristo). Mas o interessante é que, se a mancha aparece associada à culpa, ela aparece simultaneamente ao signo. Estabelecendo uma conexão entre culpa e expiação na esfera da mancha, Benjamin irá destacar o que situa como “magia temporal” da mancha: a de suspender a resistência do presente entre o passado e o futuro. Na mancha, também ocorre a desintegração da personalidade em certos elementos primitivos.

Avançando em direção à pintura, o primeiro aspecto isolado é o de que a imagem pintada não possui fundo. Uma cor nunca está sobre a outra. Benjamin quer situar a mancha como *medium*, ou seja, na pintura não há separação entre figura e fundo, mas também não se pode dizer que uma cor está sobre outra. As cores não se recobrem, mas o estatuto de sua distinção não se dá pelo modo de distinção entre linha e fundo. “Na pintura não existe fundo, nem há nela a linha gráfica. A limitação mútua das superfícies de cor (composição) num quadro não repousa sobre a linha gráfica” (BENJAMIN, 2011c, p. 85). Propõe, então: a pintura é um *medium*, é mancha, que não conhece nem fundo nem linha gráfica. “O problema da imagem pictórica só se coloca para aquele que compreender a natureza da mancha no sentido estrito...” (BENJAMIN, 2011c, p. 84). Então acompanhamos um passo caro a Benjamin:

Ora, o fato de que a existência de uma tal composição não seja uma aparência ilusória – que, por exemplo, o espectador de um quadro de Rafael encontre na mancha pintada configurações de pessoas, árvores, animais, não apenas casualmente ou por engano – explica-se da seguinte forma: se o quadro fosse somente mancha, seria impossível nomeá-lo. (BENJAMIN, 2011c, p. 85)

Para Benjamin, o verdadeiro problema da pintura é que, por um lado, a imagem pictórica se comporta *como* mancha e, no sentido contrário, a mancha só existe *no* quadro. A imagem pictórica, se comportando como mancha, só se realiza na pintura, mas, é ao ser nomeada que a imagem pictórica é atravessada por uma força superior que articula a mancha a algo que ela mesma não é. A articulação que propomos entre Benjamin e Lacan incide na proposição benjaminiana de que qualquer pintura que reivindique o direito à nomeação deve realizar a entrada da *palavra da língua* - invisível como tal e capaz de se revelar somente na composição – no meio da linguagem pictórica. Essa proposição partiu do tratamento que Lacan confere à pintura a partir da noção de objeto a, ou, mais precisamente, do modo como a noção de objeto a realiza, em si mesma, um procedimento que implica um método e uma ética. A noção de objeto a, que será, justamente, a noção que podemos situar como francamente “lacaniana”, é a resposta de Lacan ao problema das relações entre o nome, como capaz de designar algo, e o objeto desta designação, ou aquilo que o nome designa. Acompanhando a formulação da noção, vemos operar o modo próprio da operação analítica – sua ética e certo procedimento que lhe é fundamental – que implica um modo de operar que se dá sobre o *resto*. O resto, poderíamos dizer, um dos nomes do objeto a, tem me tomado há algum tempo, e de uma forma que tento formular: esse objeto seria, em Lacan, a captação da operação freudiana, como operação que (depois de acompanharmos suas construções, suas formulações ligadas às tópicas, ao eu, ao ideal, à verdade – histórica e material –, ao mito, ao sintoma, à repetição, aos modos de defesa, enfim, a todos os extratos desvelados pela construção freudiana sobre o aparelho psíquico) percebemos que são sempre o produto de um modo de operar que pressupõe um corte. Tenho a impressão, e talvez este seja um núcleo para onde minhas interrogações convergem, que todas as noções freudianas, tudo o que Freud recolhe de seu “saber fazer”, são produtos que possuem esse estatuto de resto ou de detrito. São restos porque são produzidos de um modo específico e, com isso, destaco que

só se pode produzir resto a partir de um modo de operação específico, e não por qualquer modo de operação. A transmissão freudiana teria, se podemos assim dizer, um nome, recolhido por Lacan como o objeto *a*, de modo que as noções que Lacan tenta definir como conceitos no seminário *Os quatro conceitos fundamentais da Psicanálise* (LACAN, 1985) – mostram-se refratárias a esse projeto. De cada noção, algo resiste, de modo que sobre esse “material” não seria possível estabelecer uma separação entre a definição e o objeto definido. Inconsciente, pulsão, repetição, transferência, talvez sejam conceitos fundamentais na medida mesmo em que resistem a se fazer apreender como conceitos, e é justamente nessa impossibilidade que revelam seu lugar na arquitetura metapsicológica: inconsciente, pulsão, repetição e transferência seriam produtos de um modo de operar freudiano. E como produtos do modo de operar freudiano se comportam, exatamente, como *resto*. O inconsciente: resto do pensamento (ali, não há contradição nem negação...), resto do tempo (ali, não há tempo...), resto da sintaxe com os procedimentos de deslocamento e condensação...), resto da realidade (com a realidade psíquica...);

A pulsão: resto do somático e do psíquico... exigência que o corpo faz ao pensamento...

A repetição: resto da necessidade e da contingência... tychê em autômaton...

A transferência: resto do saber e da verdade, resto do Outro e do Um...

A operação freudiana, como *corte*, incide sobre conjuntos, sobre regimes de representação, sobre sistemas que, se apresentando como totalidades que só se reportam umas às outras como “exterioridades”, padecem do que Freud situa como “cisão” ou “clivagem” do eu: sem fazer síntese, tarefa impossível ao eu, esta clivagem só aumenta, em dois polos cada vez mais irreconciliáveis. A matéria sobre a qual Freud opera é a clivagem, a cisão, mas, sob seu “artifício”, essa clivagem sofre uma transmutação em cicatriz. Diante de dois territórios separados por um sulco, uma fenda, um vinco, Freud aí se lança, suportando, do lugar da fenda, o que ele mesmo desvelou como uma divisão inexorável, constitutiva do psíquico. A fenda é o que Lacan vai situar no lugar do objeto *a*, e gostaríamos aqui de marcar, tendo em vista a complexidade que envolve essa noção, que há um problema enfrentado por Lacan em torno do estatuto sensível desse objeto (um sensível que, justamente,

não é empírico, mas que, sendo sensível, comporta algo que vou situar como corporal e histórico...). Em Freud a analogia entre o saber fazer do psicanalista e o do arqueólogo permitem capturar esse modo de operar com os escombros que implica um modo que fazer surgir um objeto situado entre as camadas que, nos solos (sítios geológicos), se superpõem. Essas camadas podem ser camadas de territórios, de ruínas como as de Pompéia, mas que vão articular-se, borrando as fronteiras, com camadas de tempo, como as dos séculos, de modo que, em Freud, espaço e tempo, no nível desse objeto que ele capta entre as camadas, perdem sua separação habitual – realizada *na* representação. A representação, lugar de um efeito de separação do espaço e do tempo, pode, então, ser “cortada”, mas, dependendo do tipo de corte, o que se “desprende”, “desprega”, aí, é um objeto refratário a essa separação. O surpreendente é que esse objeto que não está fora do tempo e do espaço, mas subsiste como “resto” dessa separação. O resto aqui vai recolocar o estatuto da separação entre dentro e fora, subjetivo e objetivo, duração e instante...

Lacan segue um fio entre a constituição de um espaço com as inscrições nas cavernas e a arquitetura (na figura, por exemplo, das catedrais). Da arquitetura, da composição de espaços de onde seríamos observados (vejamos aí um modo de presentificação de um ponto de onde somos olhados), a pintura teria operado um tipo de redução (teríamos aqui a pintura como uma espécie de *redução* da arquitetura...). Se esse panorama se parece com uma linha evolutiva, que seguiria uma gradação ou hierarquia das artes, observem que não se trata disso, mas, pelo contrário, trata-se de um modo de tratamento da técnica que toma o surgimento de cada uma como um modo de operar sobre a outra. A história das artes sofre um tipo de tratamento que subverte sua tomada num sistema (um sistema das artes) e faz surgir, não um sistema, mas algo que vou situar como diferentes técnicas. Assim, cada técnica surge como uma espécie de acontecimento que realizou uma operação sobre outra técnica. E aqui antecipo a tese que, suponho, é a de Lacan: o modo como cada período histórico trata a representação – de modo ainda mais preciso, o modo como cada época representa – é o resultado de uma anamorfose sobre outra representação. Autores como Regnault (2001) e Recalcati (2006), apreendem tempos no tratamento que Lacan confere às artes. Regnault nomeia arte do vazio e arte anamórfica. Recalcati inclui mais um tempo e denomina como *estéticas* (esclarecendo que não haveria em Lacan uma teoria estética, mas estéticas que funcionam

como *tópicas*): estética do vazio, estética anamórfica e estética da letra. Estas tópicas evidenciam, para Recalcati, ‘un modo inédito de poner el arte en una relación determinante con lo real’. (RECALCATI, 2006, p. 10). Podemos observar que esses tempos podem ser reduzidos e, a posteriori, podemos tomá-los de modo sincrônico: se existem preocupações diferentes de Lacan em cada momento - ênfases, digamos – eles constituem modos de comparecimento do real na representação. A primeira estética é denominada “estética do vazio”, onde a arte é tomada como “organização do vazio”. Esta definição, posta no seminário *A ética da psicanálise* (LACAN, 1997), evidencia o deslocamento da leitura de Lacan do que seria uma psicanálise aplicada em direção a uma psicanálise implicada na arte. A criação artística não é aqui tomada como sintoma de um fantasma do artista, mas como podendo ensinar sobre a natureza mesma de seu objeto. Recalcati formula: Lacan interroga “que *cosa* é uma obra de arte?” (RECALCATI, 2006, p. 11). Se Lacan havia estabelecido uma homologia entre obra de arte e retórica do inconsciente, o vazio implicaria uma dimensão não redutível integralmente à dimensão semântica da linguagem. Do tratamento da obra de arte como uma organização textual, uma trama significante com particular densidade semântica, Lacan formula agora uma perspectiva onde esta organização produz um mais além de uma organização de significantes: “Es más bien una organización significativa de una alteridad radical, extrasignificante”. O funcionamento do inconsciente estruturado como linguagem, sob o regime do significante, aparece aqui sustentado por um núcleo, um centro, não redutível ao significante, que “gracias a esta irreductibilidad, a esta resistencia, se constituye como lugar (vacío) de origen de outra posible representación” (RECALCATI, 2006, p. 12).

Lacan pensa o simbólico como forma, como eficácia simbólico-imaginária da forma – reguladora e mesmo produtora de uma distância em relação à presença perturbadora da Coisa. Esse véu não é uma simples cobertura ou remoção da realidade sem nome de *das Ding*. O belo não é para Lacan a criação de uma harmonia formal, não é a remoção de um real obscuro, mas um modo de experimentar uma distância estética, ao mesmo tempo índice do mais além absoluto que a Coisa constitui em relação ao semblante. Há, aqui, “una homología profunda entre art e y psicoanálisis: ambas son prácticas simbólicas que se encaminan a tratar lo real de la Cosa, que toman cuerpo propio en un tiempo en el cual los semblantes vacilan (RECALCATI, 2006, p. 12):

(...) la captura directa de la Cosa quema y destruye cualquier sentimiento estético posible... Elevar no es idéntico a exhibir o a mostrar. Elevar un objeto a la dignidad de la Cosa significa introducir un bordejamiento significante en torno al vórtice de lo real. La primera estética de Lacan convoca, en este sentido, “nitzcheanamente”, al arte como remedio defensivo en la confrontación con lo real (RECALCATI, 2006, p. 16)

No Seminário 8, *A Transferência* (LACAN, 1992), Lacan irá se reportar ao quadro *Eros e Psiquê*, de Zucchi, um maneirista, do primeiro período do maneirismo, cujas datas são, mais ou menos, 1547-1590. O argumento de Lacan se desenvolve a partir de uma leitura da imagem, iniciada com a seguinte observação: “Não é porquê nos desviamos, aparentemente, daquilo que é o centro da preocupação de vocês, que não se o encontra na extrema periferia”. Adiante, ainda: “minha experiência me levou a olhar para o que está perto do elevador, que é frequentemente significativo, e para onde nunca se olha”. (LACAN, 1992, p. 221) Esta observação guarda uma íntima relação com o modo de ler a imagem, proposto por Lacan, o que corrobora com a tese de Lutereau (2016), segundo a qual a leitura da imagem não irá trabalhar no nível do significado manifesto, e sim no nível da composição, das leis que a organizam (LUTEREAU, 2016, p. 184). Lacan não teria se servido das obras de arte visuais para ilustrar ou persuadir sobre determinadas teses e sim como “lugar argumental” (LUTEREAU, 2016, p. 184).

Não sei se vocês já viram o tema de Eros e Psiquê ser tratado dessa maneira, embora ele tenha sido tratado de maneiras inúmeras, tanto na escultura como na pintura. Por mim, jamais vi Psiquê aparecer em obra de arte armada como está neste quadro, com algo que é representado aí muito vivamente como um pequeno trinchante, e que é, precisamente, uma cimitarra. (...) Por outro lado, vão observar o que é, aqui, significativamente, projetado sob a forma de uma flor, do buquê do qual ela faz parte, e do vaso em que ela se insere. Verão que, de uma forma muito intensa, muito marcante, essa flor é, propriamente falando, o centro mental visual do quadro. O buquê e essa flor vêm, com efeito, em primeiro plano, e são vistos contra a luz, o que quer dizer que isso faz uma massa negra, que é tratada de tal modo que dá ao quadro esse caráter chamado de maneirista. (LACAN, 1992, p. 221).

Lacan dirige sua fala para o vaso e as flores contidas nesse vaso, presentes ao centro na imagem. Observa, de saída, que a flor é o centro mental visual do quadro. O vaso apresenta um jogo de luz e sombra, com destaques especialmente escuros, em oposição ao corpo claro de Eros: “em torno desse buquê, vindo por trás dele, brilha uma luz intensa que incide sobre as coxas alongadas e o ventre do personagem que simboliza Eros. É realmente impossível não ver aqui, designado da forma mais precisa, e como pelo indicador mais firme, o órgão que deve anatomicamente se dissimular por trás dessa massa de flores, a saber, o falo de Eros”. (LACAN, 1992, p. 222). À indicação de um modo de presença do falo, outro elemento vem ser acrescido: a ameaça de castração: “Não pode deixar de se apresentar à representação o fio que une a ameaça do trinchante àquilo que nos é aqui designado” (LACAN, 1992, p. 222). Tece então considerações sobre *O Asno de Ouro*, de Apuleio, abordando a aparição surpreendente de uma Psiquê armada. Não nos deteremos na elaboração que se estende sobre a aparição de Psiquê na história da pintura e vamos nos concentrar na afirmação de Lacan, após esta indicação sobre a composição de luz e sombras articulada a um modo de presença do falo, de que a temática dessa linda história não é a do casal. Adverte que não tomemos essa ameaça captada no quadro como relativa à conjuntura amorosa, e sim às relações entre a alma e o desejo. Uma referência à *Carta Roubada* (POE, 2008, p. 48-68) é feita, indicando que também nesse quadro “basta saber ler para ver aquilo que só está realmente escondido por estar em primeiro plano e evidente demais...” (LACAN, 1992, p. 225).

Diz então que, sem o recurso do pintor, desse mito do qual só se tem a versão de Apuleio talvez nos passasse despercebido o caráter realmente primordial e original daquele tempo da história de Psiquê:

Esse é, no entanto, o seu tempo mais conhecido, e todos sabem que Eros foge e desaparece porque a pequena psiquê foi curiosa demais, e além disso desobediente. É isso que, na memória coletiva, resta no sentido desse mito. Mas alguma coisa está oculta atrás, e, se acreditarmos no que nos revela aqui a intuição do pintor, isso seria simplesmente esse momento decisivo que ele pintou. Esta não é, decerto, a primeira vez que vemos aparecer este momento num mito antigo. Mas seu valor de ênfase, seu caráter crucial, sua função pivô, tiveram que esperar durante longos séculos antes de serem postos por Freud no centro da temática psíquica. (LACAN, 1992, p. 225).

A imagem do quadro designa, segundo sua leitura, “o ponto de convergência de toda a dinâmica pulsional” considerando seu registro “como marcado pelos fatos do significante” (LACAN, 1992, p. 226). O complexo de castração só pode se articular considerando-se a dinâmica pulsional como estruturada pela marca do significante. O valor da imagem é mostrar que existe portanto, uma superposição, ou uma sobreposição, um centro comum, no sentido vertical, entre a alma e esse ponto de produção do complexo de castração. Lacan está interessado nas relações entre desejo e demanda, mostrando aí a divergência, o *splitting*. “É preciso que vejam, graças a essa imagem, que o complexo de castração, em sua estrutura e em sua dinâmica pulsional, está centrado de um modo tal que recorta exatamente aquilo a que podemos chamar o ponto de nascimento da alma”. (LACAN, 1992, p. 226). Para Lacan, se o mito tem um sentido, é que Psiquê só começa a viver como Psiquê, não como simplesmente provida de um dom extraordinário e tampouco por um favor que lhe oferece uma felicidade infinita, mas, como “sujeito de um pathos” (que é aquele da alma), “no momento em que o desejo que a acumulou se esquiva e foge dela”. (LACAN, 1992, p. 226).

Já disse para vocês, todo dia é o nascimento de Vênus, e como nos diz o mito platônico, devido a isso é também todo dia a concepção de Eros. Mas o nascimento da alma, no universal e no particular, é, para todos e cada um, momento histórico. E é a partir deste momento que se desenvolve a história dramática com que temos a ver com todas as suas consequências. (LACAN, 1992, p. 221). Lacan observa que a mensagem freudiana terminou nessa articulação de que existe um termo último a que se chega “quando se consegue reduzir no sujeito todas as avenidas de sua ressurgência, de sua revivescência, de sua repetição inconsciente” (LACAN, 1992, p. 227), quando se consegue fazer convergir a repetição para o rochedo do complexo de castração. É em torno desse complexo que devemos por à prova tudo o que foi descoberto a partir deste ponto limite. Há uma discordância entre o que constitui o objeto da demanda – que seja, na fase oral, demanda do sujeito, ou, na fase anal, demanda do Outro – e aquilo que, no Outro, está no lugar do desejo. Essa formulação feita a propósito da leitura do quadro Psiquê e Eros é fundamental para o que tentamos apreender sobre os desenvolvimentos em torno da noção de objeto *a*, pois aqui se insinua esta distinção entre objeto da demanda e objeto do desejo em sua estreita relação com a distinção

entre um objeto que é passível de submeter-se às trocas e aquele que não é. Se essa noção não é nova, tendo o seminário anterior, sobre a ética, insistido nesse objeto não passível de subsumir-se ao campo dos bens, o que vai articular-se cada vez mais é a solidariedade entre esse objeto e aquilo que, *no Outro*, está *no lugar do desejo*. Trata-se, de modo surpreendente, da sexualização da própria função sexual. Lacan sublinha aí paradoxo. Psiquê não haveria de encontrar (justo nessa fase, chamada genital, tratada como o horizonte de certa resolução do sujeito) a conjunção do desejo e da demanda? A conjunção de seu desejo no desejo do Outro? Daí Lacan indica algo já destacado por Freud: só existe um ponto onde o desejo se apresenta como desejo, isto é, no nível do desejo sexual, “revelado na sua consistência real” e não mais de uma maneira deslocada, metaforizada, condensada. Não se trata de outra função sendo sexualizada por efeito desses artificios simbólicos, mas do momento limite que marcaria uma espécie de advento da sexualização mesma.

O sentido do que está em causa, na ocasião, é o seguinte, que já indiquei – longe do temor da *aphanisis* se projetar, se podemos dizer, na imagem do complexo de castração, é ao contrário a necessidade, a determinação do mecanismo significativo que, no complexo de castração, empurra na maioria dos casos o sujeito, não a temer a *aphanisis*, mas, ao contrário, a refugiar-se nela (...). O que a experiência analítica demonstra é que, mais precioso que o próprio desejo, é guardar o seu símbolo, que é o falo. Eis o problema que nos é proposto. (LACAN, 1992, p. 229).

Para Lutereau (2016), Lacan não está promovendo uma psicanálise da obra, mas lendo sua composição de luz e sombra, portanto, voltando-se para uma estrutura formal a partir do qual irá articular a relação entre o falo e a imagem, entre o vazio e sua representação. (LUTEREAU, 2016, p. 184). Esse esquema formal irá permitir uma proposição sobre a função da falta no campo escópico.

Segundo Lutereau (2016, p. 185), “la representación sugestiva del vacío es una característica formal propia del manierismo.”. Na pintura de Zucchi, a intensidade do vaso com flores é sopesada com o ponto de luz da lâmpada, o que produz um efeito de alusão aos vincos da cortina, seguindo o traço maneirista de oferecer a representação, como diz, Lutereau, “nos bastidores”: “un friso, un arco, un perro, son distintos elementos que proliferan en torno a este vacío generador, condición de

posibilidad de la metonimia que desplaza su ausencia. Es precisamente de la condición del falo en tanto signo de lo que intenta dar cuenta Lacan al recurrir a Zucchi.” (LUTEREAU, 2016, p. 185). Temos, então, a proposição da função da falta no campo escópico articulada à condição do falo enquanto signo. Esta proposição será contextualizada, adiante, no percurso de Lacan, numa discussão sobre o visível e o invisível. Numa leitura solidária ao momento que Recalcati nomeia “estética do vazio”, esse dinamismo presente na tela de Zucchi remete, para Lacan, à estrutura do véu. O véu dá suporte à imagem, que retém o desejo, sendo este retido justamente por ocorrer um encobrimento da falta: na cumplicidade entre o objeto e o nada, simbólico e imaginário se articulam.

De modo que o que está em jogo, e que está concentrado nessa imagem, é realmente o centro do paradoxo do complexo de castração. É que o desejo do Outro, na medida em que é abordado no nível da fase genital, nunca pode ser aceito, de fato, naquilo que chamarei de seu rito, que é, ao mesmo tempo, sua fugacidade” (LACAN, 1992, p. 229).

Na criança, o paradoxo de sua situação é que ela não está adaptada à realidade do desejo sexual. Como tomar essa afirmação? Não como imaturidade dentro de um percurso de maturação genital. O que está em jogo aqui são as relações entre o desejo e ordem significante, “pois o órgão só é trazido e abordado se transformado em significante, e para ser transformado em significante ele é cortado.” (LACAN, 1992, p. 229).

A estrutura da imagem apresenta a fugacidade do desejo em sua forma metonímica e permite articular o paradoxo do complexo de castração que implica algo que se manifesta, mas cuja manifestação é suportada por uma ausência. A proliferação maneirista dos objetos, nessa medida, é efeito do velamento desse elemento enigmático, suposto - esse excesso, essa proliferação dos objetos, encarna assim uma presença *negativa* do falo. Lacan articula então o falo ao signo da ausência, esclarecendo que “se *phi*, o falo como significante, tem um lugar, é, muito precisamente, o de suplência no ponto onde, no Outro, desaparece a significância – onde o Outro é constituído por haver, em algum lugar, um significante que falta. Daí o valor privilegiado desse significante, que se pode escrever, sem dúvida, mas que só se pode escrever entre parênteses, dizendo que ele é o significante onde o significante falta. (LACAN, 1992, p. 230).

No retrato satírico *O bibliotecário*, de Arcimboldo,¹ o rosto surge sob um efeito de imposição que joga com o de evocação. O quadro é uma espécie de caligrama, expondo uma espécie de jogo entre escrita e imagem (LUTEREAU, 2016). Há um modo de operar onde a imagem oscila ao tomarmos em consideração qualquer um dos seus elementos. O manto ao fundo da tela se apresenta de modo que temos que escolher, numa alternância de segundos, entre captar a imagem da capa do bibliotecário e uma cortina: se olhamos a capa, a tensão se concentra à direita do quadro, fazendo emergir um campo de obscuridade imprevisto na cena assim representada. Se captamos a cortina, a esquerda do quadro assume o privilégio da cena, mas a imagem é então decomposta, o quadro inteiro se desestabiliza (LUTEREAU, 2016).

O que Lacan capta, na composição do quadro, é que ele exige que os seus elementos sejam esvaziados de qualquer remissão a um significado (que cada um não seja tomado sozinho numa relação a um significado correspondente). Esvaziando cada elemento dessa referência, somos dirigidos para o quadro como conjunto visual e a imagem passa a funcionar como um hieróglifo. Daí se verá o rosto. A noção de *presentificação* comparece, aqui, articulada às de *máscara* e *persona*:

Em suma, o procedimento maneirista consiste em realizar a imagem humana em sua figura essencial pela coalescência, a combinação, a acumulação de um monte de objetos, cujo total será encarregado de representar aquilo que a partir daí, se manifesta, se manifesta ao mesmo tempo como substância e como ilusão. Ao mesmo tempo em que a aparência da imagem humana é mantida, alguma coisa é sugerida, que se imagina no desagrupamento dos objetos. Estes objetos, que têm, de alguma forma, uma função de máscara, mostram ao mesmo tempo a problemática dessa máscara (LACAN, 1992, p. 235).

O falo é um elemento que evoca o esvaziamento do sentido dos signos e os introduz na ordem do significante. Na tela pintada por Arcimboldo, o rosto do bibliotecário se destaca e, logo, anula o significado de seus elementos. “El significante de la falta de significante, el falo simbólico, remite con su aparición a la suspensión de la remisión significante de los signos.” (LUTEREAU, 2016, p. 187).

¹ Giuseppe Arcimboldo *Bibliotecario*, Tinta a óleo, 1566.

Sobre *O sacrificio de Izaak*,² Lacan irá sublinhar aquilo que não é visível a um primeiro olhar: o sacrificio de Abraão, o sacrificio do pai (LACAN, 2005). Uma das marcas dessa pintura de Caravaggio se encontra no “[...] el uso enfático de la luz, en un claroscuro organizado desde un foco lumínico exterior a los personajes [...]” (LUTEREAU, 2016, p. 195). Nessa tela, a voz emerge do campo visual. A voz suporta, como resto, “el árduo aparecer del tiempo en el espacio visual” (...) “el objeto voz comparece como o núcleo desde o qual se abre el campo visual” (LUTEREAU, 2016, p. 196).

Na abordagem do quadro de Holbein, *Os embaixadores*, o *unheimlich* freudiano comparece de modo decisivo, e a angústia vem compor o centro a partir do qual Lacan pode recolher um núcleo que opera como causa de toda representação. Temos um sutil reviramento entre o vazio como efeito de um ordenamento formal e a angústia como um núcleo real sobre o qual o objeto anamórfico virá se constituir.

(...) el ejemplo princeps de la estética anamórfica es obviamente el de *Los embajadores* de Holbein, obra que muestra la irreductibilidad de la función cuadro a cualquier simbolismo. (...) El vacío estructural del sujeto está escondido en las máscaras sociales, del saber, del poder, de los semblantes en los cuales el sujeto se resguarda. Pero la aparición del real - encarnado en lo objeto anamórfico de la cabeza del muerto - no adviene a través de una hermenéutica simbólica – sino más bien por la vía de una deconstrucción formal: El punto opaco de la calavera aparece en el centro de la obra como „función mancha“. (...) La disgregación formal apunta a una recomposición inusitada. Sólo ahora el cráneo deviene perceptible como tal, produciendo un efecto umheimlich a toda la obra. (RECALCATI, 2006, p. 26).

² Há duas versões de “O sacrificio de Izaak”, uma datada de 1596 e a outra de 1603. Lacan escolhe esta última e, de acordo com Lutereau (2016), isso ocorre devido, além de outros elementos, o modo impassível com o qual o rosto de Izaak foi pintado, de forma que ele parece examinar atentamente o diálogo entre seu pai e o anjo. “Lacan eligió una pintura que aún acontece en el tiempo, que repone en la boca abierta de Isaac la contorsión de los músculos. Es el instante del temblor lo que llama su atención [...] y lo que hay que investigar para entender lo que permanece velado en la alusión al shofar.” (LUTEREAU, 2016, p. 195).

Retomando a articulação entre angústia e objeto, vejamos que, na abordagem que Lacan faz da anamorfose como técnica, não é o sujeito que contempla a obra, mas a exterioridade da obra que se volta em direção ao sujeito. A anamorfose estabeleceria uma relação com o problema da figurabilidade mesma do sujeito, no sentido de que a função quadro não lhe ofertaria uma representação. Ser capturado pelo quadro revelaria aí uma dimensão mais radical, da função mancha, onde o sujeito estaria entregue ao olhar do outro. Um olhar que vem de fora e subverte a noção clássica do sujeito como artífice da representação. (RECALCATI, 2006, p. 23).

A função quadro, então, faz surgir o sujeito como limite da representação. Como interroga Lutereau (2016): o problema é como fazer surgir o irrepresentável através da figura. Abordando a *constituição da objetividade visual*, a fundação da superfície vai se encontrar no começo de tudo o que chamamos de organização da forma, constelação” (LACAN, [S.d.]. A objetividade visual é também uma superfície cuja chave deve ser entrevista nos aspectos formais de sua constituição. A imagem, como representação visual, é identificada com a constelação formal que a suporta e configura. (LUTEREAU, 2016).

Já em 1963, referindo-se a Velazquez no quadro *As meninas*, Lacan distingue dois tipos de pontos: o ponto de fuga, que é o ponto do sujeito enquanto vidente, e o ponto que cai no intervalo entre o sujeito e o plano figural, que ele chama de ponto mirante. A distinção dos dois tipos de pontos vem se articular a posições do sujeito: “aqui temos dois pontos *sujeito* em cada estrutura de um mundo projetivo ou um mundo de perspectiva, dois pontos sujeito, um que é qualquer ponto sobre a linha do horizonte, no plano da figura, outro que está na interseção de outra linha paralela à primeira, que é a linha fundamental, que expressa uma relação do plano figura do sujeito projetivo com a linha no infinito na figura plana” (QUINET, 2002, p. 153). Este segundo plano, como um plano distinto do ponto de fuga metonímico, Lacan propõe que seja considerado como o ponto onde deve buscar-se o objeto *a*. Este segundo ponto sujeito também é descrito por Lacan como *uma distância*, sob a qual você tem que se localizar para acessar *o olhar do quadro*. A distância se inscreve, portanto, na estrutura. O tratamento que Lacan confere ao quadro, portanto, enfatiza um trabalho, uma técnica, um tratamento formal metonímico da pintura na perspectiva. Lacan chama essa primeira orientação de uma versão do barroco, dado que “neste estilo não há metáfora, que a metáfora entra

aí como um componente real”. A função do olhar no quadro desvela a estrutura do sujeito escópico e o circunscreve (o olhar) como um resto que ordena e suporta a representação.

Gostaríamos de sublinhar, como tese fundamental de Lacan, que a pintura não é representação. Desta forma, o quadro de Velazquez seria uma paródia da representação, assim como o caligrama é o esvaziamento do significado ou, melhor, um dizer figurativo. A noção freudiana adotada por Lacan – representante da representação –, revelaria, assim, uma operação de esvaziamento na estruturação da cena escópica. Toda pintura seria, então, anamórfica.

Referências

BENJAMIN, W. *Escritos sobre mito e linguagem*. Tradução de Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Ed. 34, 2011a.

BENJAMIN, W. Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem. In: _____. *Escritos sobre mito e linguagem*. Tradução de Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Ed. 34, 2011b.

BENJAMIN, W. Sobre a pintura ou signo e mancha. In: _____. *Escritos sobre mito e linguagem*. Tradução de Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Ed. 34, 2011c.

LACAN, J. *O Seminário, livro 7: A ética da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997.

LACAN, J. *O Seminário, livro 8: A Transferência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1992.

LACAN, J. *O Seminário, livro 10: A angústia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

LACAN, J. *O seminário, livro 11: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.

LACAN, J. *O seminário, livro 13: O objeto da psicanálise*. [S.d.]. Inédito (CDROM – Obra de Jacques Lacan [Sólo lectura]).

LUTEREAU, L. Las imágenes barrocas de Lacan. *Ekstasis*, Buenos Aires, v. 5, n. 1, p. 182-201, 2016. DOI: 10.12957/ek.2016.25052

POE, E. A carta roubada. In: _____. *Histórias extraordinárias*. Tradução, seleção e apresentação de José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 48-68.

RECALCATI, M. *Las tres estéticas de Lacan*. Psicoanálisis y Arte. Buenos Aires: Del Cifrado, 2006.

REGNAULT, F. *Em torno do vazio: a arte à luz da psicanálise*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2001.

QUINET, A. *Um olhar a mais: ver e ser visto na psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

Recebido em: 18 de dezembro de 2018

Aprovado em: 2 de fevereiro de 2019.



Muro em queda: Projeto para uma teoria da linguagem em Walter Benjamin

Wall falling: Project for a theory of language in Walter Benjamin

Estevan de Negreiros Ketzner

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC-RS), Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil

estevanketzner@gmail.com

Resumo: O presente artigo propõe pensar os elementos iniciais no pensamento de Walter Benjamin acerca de uma teoria da linguagem. A questão a partir da qual o centro de sua indagação passa a ser a superficialidade e a falta de vinculação do ser humano com o ato nominativo, vulgarizando-se no decorrer do tempo, obtendo seu ápice na era moderna. A ideia na qual o ser humano se afastou de sua essência está relacionada a uma indistinção da realidade a partir da tradição grega do *logos*. Como crítica ao fundamento grego, Benjamin recorre à tradição da ciência cabalística hebraica ao realizar uma leitura do capítulo primeiro do pentateuco.

Palavras chave: Walter Benjamin; Teoria da Linguagem; Cabala; Pentateuco.

Abstract: The present article proposes to think the initial elements in Walter Benjamin's thought on a theory of the language. The question from which the center of his inquiry becomes the superficiality and lack of attachment of the human being to the nominative act, becoming without value through the time, getting its apex in the modern age. The idea in which the human being departed from its essence is related to an indistinction of reality from the Greek tradition of *logos*. As a criticism of the Greek foundation, Benjamin resorts to the Hebrew Kabbalistic tradition to read the first chapter of the Pentateuch.

Keywords: Walter Benjamin; Language Theory; Kabbala; Pentateuch.

Para Eneida Cardoso Braga

Introdução: Walter Benjamin e a questão da linguagem

As opiniões, para o aparelho gigante da vida social, são o que é o óleo para as máquinas; ninguém se posta diante de uma turbina e a irriga com óleo de máquina. Borrifa-se um pouco em rebites e juntas ocultos, que é preciso conhecer.¹

Walter Benjamin, em *Einbahnstraße*

O que faz um muro cair? Inclusive sua concretude parece ser tão forte a ponto de não levarmos em consideração essa fato. Lembro do 11 de setembro de 2001 e o romance de Jonathan Safran Foer, *Extremamente Alto, Incrivelmente Perto*. As últimas 15 páginas um corpo que cai volta a subir. “Eu teria de dizer ‘Pai’ ao contrário, o que ia soar engraçado.” (FOER, 2006, p. 360) Ironia tétrica da despedida que ousa reverter a dor de um desaparecimento. Uma tentativa de regeneração como muitas. Só pode tombar porque um dia foi, mas ele só irá desaparecer quando não pudermos mais lembrar. Não conseguiremos lembrar, pois não estamos mais juntos. Isso também aconteceu com o Museu Nacional do RJ, no dia 2 de setembro de 2018. Tragédias de um setembro amarelo.

O que é sentir-se perdido? Acho que esta é a grande questão desta exposição. Perdido em um mundo de grandes dígitos, de sistemas cibernéticos e de pensamentos cada vez mais atávicos sobre a realidade. Benjamin nos provoca a pensar: “A Cabala nos diz que Deus cria em cada momento uma miríade de novos anjos, cada um deles destinado a derreter no nada por um momento para cantar o louvor de Deus perante o Seu trono.” (BENJAMIN, 1991, p. 521-522). Uma reflexão mística que pode nos ajudar a entender o ato de criação humana. O homem diante da tarefa de nomear a realidade, atribuindo sentido e forma às coisas.

É neste sentido que a discussão de Walter Benjamin é uma profunda reflexão sobre um objeto perdido. Não qualquer objeto, mas

¹ “*Meinungen sind für den Riesenapparat des gesellschaftlichen Lebens, was Öl für Maschinen; man stellt sich nicht vor eine Turbine und übergießt sie mit Maschinenöl. Man spritzt ein wenig davon in verborgene Nieten und Fugen, die man kennen muß.*” BENJAMIN, 1972-1989, p. 85. Ver a tradução para o português em Benjamin (2012d, p. 9).

justamente o objeto que nos realizaria, diante de um momento de espera e preparação para a vinda do objeto. A espera messiânica,² base da ideia de um tempo vindouro, não o tempo da prospecção futura e da preditividade técnica, mas o tempo do evento e da interrupção do gesto automático da modernidade.

Em 1916 Benjamin escreve três ensaios que serão a base de sua tese intitulada *Origem do Drama Trágico Alemão* (BENJAMIN, 2016). Os artigos são: “Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem”; “Drama trágico e tragédia”; e “O significado da linguagem e na tragédia”. Esses trabalhos são não apenas a ponte para sua tese, mas representam seu interesse pela parte da tradição oral judaica (*hagadá*), ainda como resposta ao fato da parte escrita da *Torá* ser lida de maneira moralista, dificultando nossa experiência (*Erfahrung*). Vamos nos concentrar sobre o texto “Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem” para observarmos alguns elementos que são fulcrais para a crítica benjaminiana acerca da perda da experiência.

1 A linguagem adâmica

A primeira frase da *Torah* esconde um segredo e ao mesmo tempo deixa nítido para todos nós falantes das múltiplas línguas do mundo os perigos de uma dessacralização do ato humano de nomear as coisas: “No princípio criou Deus os céus e a terra” (*Gênesis*, 1:1) (TORA, 2001, p. 1). Isto significa de um modo frágil em nossa leitura, mas consistente para nossa realidade, que o ato de criação se divide em linguagem das coisas criadas, tal como a ideia de terra ou firmamento e a essência das coisas, como a parte infável que aparece na ideia de céus como o mundo que não temos sentidos para compreender.³ Nomear algo é estabelecer um domínio que atribui sentido a alguma coisa. Portanto, este é um ato metafórico: o significado condensa-se a um conteúdo. Simplesmente atribuir um sentido por semelhanças na vida social, ou por gestos

² Para a questão do tempo messiânico em Walter Benjamin, ver: Bouretz (2003, p. 277-381); Gagnebin (2014, p. 179-197); LÖWY (2012, p. 19-45).

³ Talvez aqui caiba bem a ideia apresentada por Franz Rosenzweig com seu livro *Estrela da Redenção*. A Estrela de Davi (*magen david*) é formada por dois triângulos, um com a ponta para cima e o outro para baixo. Isso também demonstra a relação entre o mundo das coisas criadas e o mundo das abstrações (ROSENZWEIG, 1997).

fonatórios que seriam mais fáceis do que outros, é dar uma explicação muito simplificada para a questão, pois assim o conteúdo que a palavra manifesta parece ser mera alocação, dificultando em muito também a participação de onomatopeias ao gesto linguístico.

O trabalho de Walter Benjamin em “Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem” indaga a constituição metafórica, pois não se pode dizer tudo sobre alguma coisa, permitindo o contato da coisa dita pela alegoria como multiplicidade de canais articulatórios, níveis de expressão em que o simbólico expande suas referências. Este simples fato torna o conhecimento da coisa irrepresentável em termos empíricos ou racionais. Uma língua é “a expressão imediata daquilo que *se* comunica dentro dela. Este *se* é uma essência espiritual” (BENJAMIN, 2013, p. 51). Há aqui uma diferença entre a língua e a essência espiritual. A essência espiritual não se dissolve na linguagem, pois a linguagem humana é uma tentativa de contatar a essência espiritual, ainda que seja por vezes claudicante ou faltante na emergência de sua interrogação. Este gesto também alude a um princípio que não é claro no texto de Benjamin, mas o qual precisamos trazer para que saibamos acerca do que se expõe diante da linguagem: essa mesma essência espiritual é reconhecida “*na* língua” (BENJAMIN, 2013, p. 52), tal como local de estar consigo mesma e condensando-se em um meio material em que repercute. Esse paradoxo da matéria muito antes da física de Albert Einstein revelar a dinâmica do movimento browniano e, posteriormente, a velocidade do fóton como sendo a própria velocidade da luz no espaço. A influência do tempo ao alterar o movimento da matéria é um exemplo disso. Essa dimensão secreta das coisas não vistas pelos olhos aparece no material sonoro incrustado na linguagem ao comunicar o incomunicável, ou seja: “O fato de que a atuação da palavra vai muito além de todo o ‘entendimento’, é algo que não precisa apoiar-se na especulação religiosa, pois tal é a experiência do poeta, do místico e de todo aquele falante que se delicia com o elemento sensível da palavra.” (SCHOLEM, 1999, p. 15) Aqui o filósofo e cabalista Gershom Scholem, amigo de Benjamin, realizador da fictícia Universidade de Muri, em Berna na Suíça, explica o quanto as questões trazidas pela invisibilidade da matéria não devem ser obstáculos para um contato mais profundo com o que está por trás dela. O que dá às diferentes materialidades diferentes propriedades? Ao comunicar as coisas estamos indicando onde elas se encontram realmente, damos uma forma material explícita “toda a língua se manifesta a si mesma”

(BENJAMIN, 2013, p. 53), tal como uma invocação ou chamado, atingindo assim uma dimensão imediata de resolução do que outrora não fora evidenciado sem sua utilização.

A teologia rabínica é importante para Benjamin neste aspecto, pois a linguagem comunica algo que é da ordem do infinito (*ein sof*), portanto, define um limite do ato humano de se aproximar das coisas e compartilhar com elas de uma ação. Esse pensamento de que as coisas são compartilhadas por suas consequências fugirem ao nosso alcance por um mero abstracionismo, rompe com um pensamento tautológico autoexplicativo. Afinal, a verbalidade das coisas mostra para nós o quanto já houve ações, uma vez que substantivos são originados de verbos. Para chegar ao que está fora de si ele realiza um gesto íntimo consigo. Neste ponto temos o contato com o *ein sof*, não por crença, mas por uma meditação (*hitbodedut*) prática, experiência de contato com a parte física do corpo espiritual, chamado pela tradição rabínica de *Elohim*, um dos nomes de Deus, conhecido também por ser o recipiente (*keli*) para a entrada de *ein sof*. A linguagem é entendida como uma dimensão manifesta, consciente e inconsciente, desse recipiente. Ela também porta o desejo, e portanto a direção do que faz a matéria acontecer em seus diferentes níveis nomeados. Nesse momento em que podemos dar nomes a espiritualidade é comunicável.

Benjamin percebe o quanto uma teoria da linguagem nos moldes modernos acaba perdendo esta percepção que cabe ao ato profundo de nomear, justamente quando as coisas em relação resolvem partilhar da comunicação com o homem: “*ele se comunica ao nomeá-las*” (BENJAMIN, 2013, p. 55). Com o nome a essência espiritual que se comunica com Deus. Esse Deus que não podemos ler como uma versão pacificada da catequese revestido de moralidade, mas ocultação (*Tsimtsum*) da luz na qual não temos como acessar senão por uma reação ao absurdo em direção ao nada. Expansão e contração da matéria dá a sensação dela ser desprovida de qualquer espiritualidade, inclusive que a espiritualidade é desnecessária se nosso olhar se dirigir para uma matéria realizada sem interação com outros elementos. Neste ponto o que não nos é possível pensar torna-se circundante a uma reação interna de inviabilidade de reação, como se a coisa não fosse possível em qualquer esfera.

No âmbito da linguagem, o nome possui somente sentido e significação, de um nível incomparavelmente alto: ser a essência íntima da própria linguagem (...) Mas como a essência espiritual do homem é a língua mesma, ele não pode se comunicar através dela, mas apenas dentro dela. O nome é a condensação dessa totalidade intensiva da língua como essência espiritual do homem (BENJAMIN, 2013, p. 56).

A essência íntima é algo que o homem moderno não suporta mais em sua mentalidade de prazer ininterrupto. O homem se afasta da linguagem por não conseguir mais ver relações onde anteriormente elas eram possíveis e até convidativas. Havia uma dimensão sagrada da linguagem e se ela não é mais praticada justamente essa dimensão entra em um estado de sonolência letárgica, o que autorizou os rabinos a dizerem que a alma (*nefesh*) não habitava aquele corpo (*keli*), mesmo a pessoa estando plenamente viva. Eis que um nome porta o mistério de sua própria aparição sem termos o conhecimento indicativo de sua constituição integral. “Toda a fala é no mundo espiritual uma escritura, e toda a escrita é potencialmente um discurso, destinado a tornar-se sonoro. O falante grava, de algum modo, o espaço tridimensional da palavra no pneuma” (SCHOLEM, 1999, p. 32). Nesta citação de Scholem encontramos mais elementos que concordam com a ideia de uma entidade dentro de nós, mas poucas vezes nos damos conta do quanto ela nos contém, fala em nós, reverbera ao conduzir o homem diante de novos sinais que contém a especificidade das coisas.

A noção espiritual colocada por Benjamin mostra que a comunicação direta, colocada como uma ação na fala revela justamente o que o exterior diz e o interior não é capaz de representar. A palavra contida nas letras *iud, hey, vav, hey*, transcrita para o grego como YEWE, refere-se a um verbo hebraico antigo: *o que é, foi e será*. Seu esquecimento na pronúncia mostra uma continuidade dela na tradição. Alguns dirão um esquecimento proposital, uma vez que se substituía a sacralidade dessa palavra por ADONAI. Notamos o quanto o esquecimento é presente no trabalho de Benjamin: “O que é incomparável na linguagem humana é que sua comunidade mágica com as coisas é imaterial e puramente espiritual, e disso o simbólico é o som (BENJAMIN, 2013, p. 60).” Essa sonorização ruidosa realiza a matéria ao conter nela a vida, tal como as plantas e os animais, e a realização de toda do homem ao receber o verbo. O ato de receber está incrustado no interesse de Walter

Benjamin ao estudar a ciência do recebimento, a antiga Cabala, tal como vemos sua digressão acerca da linguagem como uma herança sem origem. Não podemos deixar de lado que o verbo em hebraico *lekabel*, significando justamente o verbo receber, origem do substantivo *cabala* ou recebimento. Nomear é partir da natureza, dar lugar para ela, um lugar que muitas vezes desvenda um funcionamento particular no sistema daquele objeto. Ele foi criado também como parte da natureza. Neste ponto encontramos a fala de Benjamin ligada a uma concepção panenteísta da natureza e, portanto, de Deus. Deus não está em todas as coisas individualmente, mas todas as coisas estão contidas nele, havendo um micro espaço de participação de Deus em toda a natureza. “A relação absoluta do nome com o conhecimento só existe em Deus, só nele o nome, porque é intimamente idêntico à palavra criadora, é o puro meio do conhecimento” (BENJAMIN, 2013, p. 61). Esta intimidade, mistério de correspondência entre a forma e o conteúdo, também foi responsável pela nossa própria maneira de nos aproximarmos das coisas. Um nome expressa um conhecimento ainda que esteja simplificado.

Neste ponto a interpretação bíblica também muda de ponto de vista para Walter Benjamin, uma vez que o instante de criação do homem não foi nomeado, sendo ele a imagem de Deus, e como Ele também não nomeado. O nome Deus, tem sua origem em *Theos* do grego, Deus da criação. Para termos uma ideia desse problema de nomeação, tomamos o nome *Elokhim*, tem o prefixo *El* que dá a ideia de força adicionado o sufixo *im*, plural de uma palavra masculina, tornando-se forças em nossa tradução. Igualmente podemos pensar que se o nome de Deus é tido como forças que atuam na natureza, ele não tem qualquer juízo ou preconceção que possa ser dada pelo entendimento humano. O entendimento humano está atrasado diante do momento da criação das coisas, mas isso não significa que o homem não possa ainda criar, isto é, desenvolver o infinito de sua liberdade no finito das coisas criadas, faltando a ele uma conexão (*devekut*) mais forte com as coisas nomeadas.

Como realizar esta conexão? A tradição refere que pela fala essa conexão ocorre, pois a fala é capaz de conectar a espiritualidade com a coisa nomeada, mas uma fala não pode mais ser apenas indicativa do nome próprio. Talvez aqui seja importante restituir novamente a propriedade da coisa de volta, porque ela pode falar sem expressar-se pela palavra, sua fala vai além do que podemos ouvir ou ver. Aquele que estabelece o contato acaba entrando em um campo novo de significação:

“Essa receptividade responde à linguagem das coisas mesmas, das quais, por sua vez, a palavra divina se irradia, sem som, na magia muda da natureza” (BENJAMIN, 2013, p. 64). Ser receptivo gera um modo de recriar a coisa em suas particularidades. Há uma exigência de retorno (*teshuvá*) à sua origem. Nesse momento de retorno, quando o homem é capaz de regressar ao instante de criação e de concessão para que ele possa viver. Ali neste instante ele escuta o que não tem som, sensibilizando a linguagem. Este passa a ser o espaço da “palavra muda” (BENJAMIN, 2013, p. 66), tanto a palavra boa quanto a má, reconhecimento de que não há nome para ela, momento que a coisa deixa de ser ela mesma. O que o ser humano queria e sempre teve a pretensão de um dia encontrar foi o conhecimento puro, tal como na dimensão adâmica. Isso significa que ao desejar o conhecimento puro ele se deixou levar pela incapacidade de estar conectado ao desafio de ter de ir em busca de seu desejo sem trapaça. Comer da famigerada maçã é uma alegoria que diz respeito ao momento em que o humano tagarela, isto é, fala sem sentido, utilizando-se de magia como se pudesse se superar ao comer da árvore do conhecimento (*etz hada at tov hara*) o que diz respeito à árvore da vida (*etz chaim*). “O saber sobre o que é bom e o que é mau não tem a ver com o nome, é um conhecimento exterior, a imitação não criativa da palavra criadora” (BENJAMIN, 2013, p. 67). Portanto, as figuras do maçã (*peri*) e da serpente (*nachash*) e a mulher (*Chavá*), foram criadas justamente para que o homem (*Adam*) possa perceber o que é sua existência diante da natureza, colocando-o em um claudicante, mas necessário ciclo de erros e acertos diante da palavra trapaceada. O conhecimento só tem propriedade se estiver envolto em outras dimensões, protegido em uma dimensão não indicativa ou judicativa, sem a ostentação e soberba daquele que aponta o dedo com a arrogância opressiva. O problema de julgar reside nessa antecipação das coisas que torna toda a linguagem um signo ao invés parte de nossa espiritualidade, isto é, através da construção de um corpo apropriado advindo no tempo. Portanto, a fala sobre a fala, pastiche das coisas quando se discorre de maneira abstrata, sem concretude, implica numa fala fragilizada, carente de ética e outros modelos de conexão consigo mesma. Com o passar do tempo o homem percebe que se afastou da propriedade sobre si e por esta razão não pode conhecer os outros ao seu redor, pois montou uma casa de vidro, transparente, mas debilitada (BENJAMIN, 2012b). Trazer a vida à linguagem coloca toda a teologia em uma atitude de inclinação cega a um Deus que se teme ou se ama,

mas plenamente se desconhece, pois está em completa desunião com a linguagem do usuário. Somente esta re-união dos dois pontos, poderia ser considerada integradora e concreta sob o ponto de vista da especificidade do usuário diante da linguagem enquanto fenômeno desconhecido.

Podemos dizer que é necessária uma humildade ao debruçar-se diante da linguagem e o problema de transformar a linguagem em um emaranhado de línguas complica ainda qualquer percepção sensível. Esta mais alta angústia diante do inatingível, a angústia barroca de um homem que se imaginava livre por seguir seus sinais, mas tristemente desequilibrado, melancólico, perturbado por não ter mais as garantias dos deuses, tentando dar conta de um tempo que brevemente irá despertar (BENJAMIN, 2016). A insatisfação de estarmos todos colocados na Torre de Babel, sem nos entendermos já é algo do mundo antigo que nos acompanha. É quando as línguas diferentes se mostram assustadoramente mais confusas do que semelhantes e a natureza se cala, “enluta” (BENJAMIN, 2013, p. 70), perdendo seriamente a capacidade de se debater diante da impossibilidade de dizer. Essa perda, tal como clinicamente a psicanálise a enxerga, é vista como a morte do que está vivo, a energia não aciona mais as qualidades que estabelecem relações, também ela emudece sua linguagem. E esta perda ainda causa no homem a sensação de ser impossível dar conta de seus problemas, de si mesmo de enfrentar diante da modernidade o que ele precisa fazer para conquistar novamente a linguagem. Correção que se faz na nas ações, na língua e no pensamento.

Pois de todo modo a linguagem nunca é somente comunicação do comunicável, mas é, ao mesmo tempo, símbolo do não-comunicável. Esse lado simbólico da linguagem está ligado a sua relação com o signo, e estende-se também, por exemplo, em certos aspectos do nome e ao julgamento (BENJAMIN, 2013, p. 72).

A ordem do que não se autodeclara é o grande jogo da vida, jogo que o conhecimento não alcança na profundidade que nossa vontade gostaria de obter. O que é tão priorizado no homem e sua linguagem é simbolizar não apenas para realizar uma representação do que um dia foi dado e esquecido, mas também para enriquecer aqueles aspectos que estavam abstratamente postos como verdade e impedidos de sonharem. O sonho da linguagem em poder sonhar, voltar para o futuro, gramaticalmente interrompendo o sentido do tempo como retilíneo

passado, presente e futuro, mas trazendo a dimensão de um tempo como abertura ao desconhecido.

Conclusão: marcas do caminho

Nesta breve explicação acerca do pensamento de Walter Benjamin sobre a linguagem tentamos remontar a origem judaica e as questões que rondavam o pensamento europeu no início do século XX acerca de uma teoria da linguagem. Benjamin estudou o assunto a fundo como podemos observar em seu texto “Problemas da sociologia da linguagem” (BENJAMIN, 1992), um trabalho mais tardio, mas ainda assim dando um panorama geral do problema que tanto ele debateu em sua vida e o qual ele quis que fosse seu grande tema de tese (WITTE, 2017, p. 39). A linguagem que ao fim e ao cabo se torna indizível como reação a toda a racionalidade que pudesse suplementar as múltiplas formas de tentar exprimir o inexprimível por uma espécie de heurística do pensar adequado.

Este é um ponto muito sensível nos primeiros experimentos escritos de Walter Benjamin, pois seu caráter desbravador, exilado por escolha, desenvolve um tipo de escritor que não deseja se encaixar com qualquer dimensão de linearidade. Inclusive este fator errante coloca-o diante dos acontecimentos fatais da Segunda Guerra. A escrita é a marca na qual concessões estilísticas recaem sobre o conteúdo do escrito, modificando drasticamente a experiência de leitura e apreciação, como vemos no escrito “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” (BENJAMIN, 2012c),⁴ devido a arte tecnicizar-se em demasia, perde a dimensão aurática, o que significa uma perda na qualidade da vivência diante da obra. Esta perda aurática pode ser comparada com a perda da linguagem que conecta a obra ao expectador, o recipiente ao conteúdo de Deus. A dimensão oculta entre dois seres finitos nos leva ao infinito, aos limites de estar diante da obra, ao mundo das coisas quando a sensibilidade desaparece, “conceito de uma semelhança não sensível” (BENJAMIN, 2012a, p. 119) nos leva a uma leitura das coisas pela semelhança, tal como encontramos em uma homofonia, por

⁴ Esta aqui é baseada na primeira versão do texto a pedido do Instituto para Pesquisa Social, sediado nos EUA. A segunda versão é considerada a maior, com notas explicativas, publicada em 1955.

exemplo. Essa estranha semelhança, parte da atribuição de coisas sem conhecimento direto de uma inteligência lógica binária, mas atingida por um vislumbre do fundamento (*iesod*), lá onde a carne se entrelaça ao signo que surge mais imediatamente a nossa mente. A semelhança e sua carga intuitiva, criam assim, as relações e este fato marca uma passagem de um homem que abdica do contato com a linguagem pelo alto desempenho da técnica. A absurdidade do que se chamava magia ou clarividência é parte de um enorme emaranhado de relações semelhantes. Essa aparência que podemos atribuir a uma ingenuidade por parte de quem observa um fenômeno não explicável em termos científicos é a apenas busca por uma significação. Esta é a leitura que Benjamin realiza da tradição judaica mística, mantida em segredo, ainda no limiar de um tempo de terror em que a espera de um messias, espírito de redenção e renovação, esperança em recuperar a aura perdida.

Referências

- BENJAMIN, W. Problemas da sociologia da linguagem. In: _____. *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Lisboa: Relógio D'Água, 1992.
- BENJAMIN, W. *Origem do drama trágico alemão*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.
- BENJAMIN, W. A doutrina das semelhanças. In: _____. *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2012a. (Obras Escolhidas v.1)
- BENJAMIN, W. Experiência e pobreza. In: _____. *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2012b. (Obras Escolhidas v.1)
- BENJAMIN, W. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2012c. (Obras Escolhidas v.1)
- BENJAMIN, W. Rua de mão única. São Paulo: Brasiliense, 2012d. (Obras Escolhidas v.2)
- BENJAMIN, W. Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem particular. In: _____. *Escritos sobre mito e linguagem*. São Paulo: Duas Cidades / Editora 34, 2013.

BENJAMIN, W. *Gesammelte Schriften*. Vierter Bände: Kleine Prosa/Baudelaire Übertragungen. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt: Suhrkamp, 1972-1989.

BENJAMIN, W. *Gesammelte Schriften*. Sechster Band: Fragmente vermischten Inhalts/Autobiographische Schriften. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt: Suhrkamp, 1991.

BOURETZ, P. *Testemunhas do futuro: filosofia e messianismo*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

FOER, J. S. *Extremamente Alto & Incrivelmente Perto*. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

GAGNEBIN, J. M. *Limiar, aura e rememoração: ensaios sobre Walter Benjamin*. São Paulo: Editora 34, 2014.

LÖWY, M. *Judeus Heterodoxos: messianismo, romantismo, utopia*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

ROSENZWEIG, F. *La estrella de la Redención*. Salamanca: Ediciones Sígueme, 1997.

SCHOLEM, G. *O nome de Deus, A teoria da Linguagem e outros estudos de Cabala e Mística: Judaica II*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

SCHOLEM, G. *Correspondência 1933-1940, Walter Benjamin / Gershom Scholem*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

TORÁ – A lei de Moisés. São Paulo: Sêfer, 2001.

WITTE, B. *Walter Benjamin: uma biografia*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

Recebido em: 18 de dezembro de 2018.

Aprovado em: 2 de fevereiro de 2019.



A hermenêutica fragmentária de Walter Benjamin

Walter Benjamin's fragmentary hermeneutic

Lidnei Ventura

Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), Florianópolis, Santa Catarina /
Brasil

llrventura@gmail.com

Resumo: O presente artigo discute a hermenêutica original de Walter Benjamin em sua acepção fragmentária, bem como suas implicações éticas. Argumenta que a hermenêutica benjaminiana requer um modo de interpretação que não somente valoriza, mas que apreende o fenômeno em seus estilhaços, ruínas e fragmentos que, em cada peça do mosaico, manifesta a totalidade da ideia; de modo que em cada fragmento de pensamento há possibilidades de representação da ideia, havendo a necessidade de ir fundo nos detalhes, nos pormenores. Decorre desta concepção, a opção pelos excluídos da história oficial, mas que a fazem marginalmente, tais como a prostituta, o andarilho [*flâneur*], o vagabundo, o marginal, o dândi, impondo-se como compromisso ético-político a narração da história a contrapelo. Isso porque em cada fragmento, está contida a obra como mônada [conceito de Leibniz ressignificado], como ideia seminal [origem], cabendo à representação – por meio do tratado – esboçar essa forma abreviada da ideia. O tratado requer um processo de respiração, de ida e vinda, de reflexão exaustiva e repetida sobre o objeto, com a finalidade de juntar pacientemente as partes do mosaico, o que certamente não pode ser feito em um mergulho único, nem *more geométrico*, como disse Benjamin. Trata-se não somente de desvio, errância, mas de aproveitar-se dos desvios do caminho para atingir os extremos do fenômeno, não se demorando em sua exemplaridade, mas cavando e garimpando o que lhe é periférico, estranho e contorcido, como ele próprio faz no estudo do barroco.

Palavras-chave: hermenêutica fragmentária; método; mosaico; ética. Walter Benjamin.

Abstract: This article discusses Walter Benjamin's original hermeneutic in its fragmentary sense, as well as its ethical implications. It is argued that Benjamin's hermeneutic requires a way of interpretation that not only values but also perceives the phenomenon in its shrapnels, ruins and fragments, which in each piece of the mosaic manifests the totality of the idea; so that in each fragment of thought there are possibilities of representation of the idea, and a need to go deep into the details. It follows from this conception, the option for those excluded from official history, but who do it marginally, such as the prostitute, the wanderer, the vagabond, the marginal, the dandy, imposing as an ethical-political commitment the narration of history against the grain. This is because in each fragment the work is retained as a monad [concept of *Leigneign* re-signified], as a seminal idea, and it is up to the representation – by means of the treaty – to sketch this abbreviated form of the idea. The treatise requires a process of breathing, of going back and forth, of exhaustive and repeated reflection on the object, in order to patiently join the parts of the mosaic, which certainly can not be done in a single dive, neither more geometric, nor said Benjamin. It is not just deviation, wandering, but taking advantage of the deviations of the way to reach the extremes of the phenomenon, not delaying in its exemplarity, but digging and panning what is peripheral, strange and contorted, like himself does in the study of the baroque.

Keywords: fragmentary hermeneutic; method; mosaic; ethic; Walter Benjamin.

1 Para começar

Como afirmou um de seus mais renomados tradutores para a língua portuguesa, o português João Barrento, Walter Benjamin é “um dos grandes polígrafos do século XX” (BARRENTO, 2013, p. 113). Essa característica, já de antemão, coloca o problema da fragmentariedade da produção teórico-filosófica de Benjamin, escritor complexo, erudito e, com frequência, hermético. Descobri-lo na trajetória da tese de doutorado foi um desses bons encontros que se tem na vida, ainda que tenho suas ideias como um limiar, como uma zona de entendimento, como a ponta de um iceberg. Diante dessa esfinge, que para mim é Walter Benjamin, e que certamente se precisa de uma vida de estudos para decifrá-la, não pude mais me furtar ao desafio de conhecê-lo; e toda leitura se apresenta sempre como nova, quer pelas inauditas relações que se estabelecem com o autor, quer com seus comentaristas – esses que levaram uma vida para decifrar tal esfinge.

Difícilmente se encontra em Benjamin, além do *Prólogo Epistemológico-Crítico*, que abre o *Trauerspiels*, uma explicação sistemática do seu método de investigação.¹ Em outros textos, a questão do método aparece de forma ainda mais fragmentada, como no caso do livro das *Passagens*, bem ao estilo do autor, ou na forma de alegoria, como no caso das *Teses sobre o conceito de história*. Sendo assim, recorro sobretudo ao *Prólogo* para rasurar, ao meu modo e segundo meus limites, as possibilidades de mirada de uma hermenêutica fragmentária em Walter Benjamin.

Começemos com os estranhos conceitos de pré e pós-história, que Benjamin apresenta na introdução do *Trauerspiels*,² para tentar aplicá-los a ele próprio. Segundo o autor, nenhum fenômeno existe por si, na sua imediaticidade, senão a partir de sua historicidade, entendida não como cronologia, mas como existência, como ontologia, em seus extremos, “[...] como devir dos fenômenos no seu ser. Pois o conceito de ser da ciência filosófica não se satisfaz com o fenômeno, precisa de absorver toda a sua história” (BENJAMIN, 2016, p.36). Sendo assim, o fenômeno Walter Benjamin tem sua pré e pós-história atravessada pela virada interpretativa do Romantismo alemão, mas que recuam ao barroco e seus apelos hermenêuticos. Como ele mesmo admite no *Curriculum vitae*,³ a partir do qual se apresenta à academia para postular sua livre-docência, há uma forte influência na sua trajetória do “filósofo de Munique” Moritz Geiger, um dos sistematizadores seminais da fenomenologia [que compunha o círculo de Husserl], com quem também estudou Gadamer; assim como das aulas do linguista Ernst Lewi, que despertaram nele o interesse pela filosofia da linguagem. Não por acaso, esses mestres eram

¹ Ainda assim, uma explicação quase sempre cifrada, enigmática e, por vezes, quase incompreensível. A respeito do *Prólogo* de Benjamin, diz Gagnebin (2005, p. 184): “Proponho explicitar melhor a tarefa da escrita filosófica tal como Benjamin a evoca nessas páginas densas, obscuras e, sim, assumidamente esotéricas, mas, no entanto, rigorosas”.

² Usaremos o codinome *Trauerspiels* para o livro de Benjamin *Ursprung des deutschen Trauerspiel*. A versão que consultamos foi traduzida pelo português João Barrento como *Origem do drama trágico alemão*. Ver: Benjamin (2016).

³ Benjamin coloca na abertura do *Trauerspiels* um currículo [“Curriculum vitae Dr. Walter Benjamin”] para se apresentar à banca examinadora do seu trabalho de Pós-Doutoramento (*Habilitation*), pleiteando com ele uma vaga na Universidade de Frankfurt/Main, em 1925.

judeus, o que provavelmente levantou para Benjamin o problema do messianismo onipresente na sua obra.

Da filosofia da linguagem de Benjamin é que nasce o problema da hermenêutica, pois o que está em jogo é sempre a interpretação, não somente do texto literário, da obra de arte, mas do mundo enquanto textualidade que se impõe ao intérprete não apenas como epistemologia, mas como ontologia, na medida em que a origem (*Ursprung*) [do fenômeno] só pode ser compreendida como ser essencial da ideia. Daí, talvez, possa-se afirmar que em Benjamin trata-se de uma hermenêutica ontológica e não meramente epistêmica, arregimentando-o na nova tradição hermenêutica cuja virada se dá na modernidade. No seu último texto, *Teses sobre o conceito de história* [Tese 17], essa marca ontológica na interpretação aparece indelével quando fala sobre o método ao historiador materialista:

[...] ele arranca à época uma vida determinada e, da obra composta durante essa vida, uma obra determinada. O resultado desse procedimento é que assim se preserva e transcende (*aufheben*) *na obra* o conjunto da obra, *no conjunto da obra* a época e *na época* a totalidade do processo histórico. O fruto nutritivo do que é compreendido historicamente contém, *em seu interior*, o tempo, como uma semente preciosa, mas insípida (BENJAMIN, 2012, p. 251, grifo do tradutor).

Todavia, resta claro que Benjamin não deprecia o método, enquanto caminho do conhecer. O que se passa é que para o ensaísta, há uma confluência dialética entre o que chama de “contemplação” da ideia [expressão que toma da filosofia platônica]⁴ e sua forma de

⁴ Com permissão da tautologia, no *Prólogo*, Benjamin dialoga com a teoria platônica das ideias e analisa o diálogo “O Banquete” retorcendo-o e interpretando-o de modo totalmente benjaminiano. Certamente esse empreendimento hermenêutico tenha assustado a banca que deveria julgar a sua tese de livre-docência. É comum entre os comentadores que a obra [*Trauerspiels*] de Benjamin, um dos livros do século XX, não foi entendida pela academia (BARRENTO, 2013). É sintomático que mesmo o dedicado e estudioso assistente do professor Hans Cornelius [que desaconselhou a apresentação da tese], Max Horkheimer, a tenha considerado incompreensível em 1925. Curiosamente, em 1932, Adorno – parceiro de Horkheimer na fundação do Instituto de Pesquisa Social – ofereceu um seminário sobre o *Trauerspiels* na Universidade de Frankfurt.

representação,⁵ ou seja, entre o processo do conhecer e sua forma de exposição. Os fenômenos são ideias, a exemplo do barroco ou a história que estuda, e o seu “conteúdo de verdade” (*Wahrheitsgehalt*) só se deixa apreender enquanto ideia, cabendo à forma da exposição trazê-la ao mundo das aparências, pois “[...] a ideia é da ordem da linguagem, mais precisamente, na essência da palavra, aquele momento em ela é símbolo [...] cabe ao filósofo [ao pesquisador] restituir pela representação o primado do caráter simbólico da palavra [...]” (BENJAMIN, 2016, p. 24).

Eis, nesta passagem, uma diferença essencial da proposição benjaminiana e a teoria das ideias de Platão. Enquanto o filósofo grego pretende chegar ao mundo das ideias pela contemplação filosófica, numa busca da terra para o sagrado, em Benjamin, ao contrário, elas é que descem do céu à terra, numa “iluminação profana”⁶ pela nomeação da palavra, pela sua representação (*Darstellung*). Enquanto que Platão é o guia da atitude filosófica ao mundo das essências, para Benjamin (2016, p. 25), o guia é Adão, “o pai dos homens no papel de pai da filosofia”, pelo ato original da nomeação. Nesta concepção, os conceitos surgem

⁵ Jeane-Marie Gagnebin problematiza a tradução de *Darstellung* como representação, quando o melhor seria, na sua visão, apresentação. Outro tradutor internacionalmente reconhecido de Benjamin para o português, João Barrento, traduz essa palavra igualmente como representação. Entretanto, para a autora: “O primeiro mal-entendido a ser dirimido é uma questão de tradução. A palavra *Darstellung* – utilizada por Benjamin para caracterizar a escrita filosófica – não pode, (aliás, nem deve), ser traduzida por ‘representação’, como o faz Rouanet (que compreendeu perfeitamente o alcance do texto, conforme sua ‘Apresentação’ muito esclarecedora demonstra, mas que o traduziu, às vezes, de maneira pouco precisa), nem o verbo *darstellen* pode ser traduzido por ‘representar’. Mesmo que essa tradução possa ser legítima em outro contexto, ela induz, no texto em questão, a contra-sensos, porque poderia levar à conclusão de que Benjamin se inscreve na linha da filosofia da representação – quando é exatamente desta, da filosofia da representação, no sentido clássico de representação mental de objetos exteriores ao sujeito, que Benjamin toma distância. Proponho, então, que se traduza *Darstellung* por ‘apresentação’ ou ‘exposição’, e *darstellen* por ‘apresentar’ ou ‘expor, ressaltando a proximidade no campo semântico com as palavras *Ausstellung* (exposição de arte) ou também *Darstellung*, no contexto teatral (apresentação).” (GAGNEBIN, 2005, p. 184).

⁶ Das inúmeras constelações de pensamento que perpassam a obra de Walter Benjamin, tem precedência aquelas compostas por imagens ligadas ao cintilar de uma luz, tais como: iluminação, lampejar, brilhar, raio, relâmpago, relampejar, trovão, constelação, mônada, aura etc. Essas imagens podem ser concebidas como potentes iluminuras espectrais que tendem a imobilizar uma imagem dialética.

como mediadores (*médium*) entre a contemplação da ideia e sua forma de exposição [apresentação]. Essa dupla função faz com que a um só tempo o conceito proporcione que o fenômeno participe do ser da ideia e a represente, encarnando-a; ou melhor, no tom messiânico de Benjamin, salvando-o; sim, porque, segundo ele, a função da filosofia, desde Platão, é a de remissão do fenômeno pela representação [exposição via linguagem] das ideias.

Pode se perceber, até aqui, uma precedência da linguagem nesse processo de apreensão dos fenômenos. Se é assim, no âmbito da linguagem que as coisas podem ser explicadas, qual seria a forma adequada dessa explicação? Ou melhor, qual seria essa forma de exposição cuja propriedade seria materializar a ideia? Qual o procedimento lógico mais eficiente para se chegar a sua contemplação?

Benjamin responde a isso ainda no começo do *Prólogo*, primeiro refutando a linguagem matemática dos ensaios modernos, criticando o seu “more geométrico”, herdado do *cogito* cartesiano, acusando que esse modo de pensar não é honesto em sua pretensão doutrinária, pois se serve da matemática, da média estatística e da indução [tão a caráter das ciências naturais], mas sua representação surge na forma de um “ensaio esotérico”. Esse procedimento leva o autor à criação de uma imagem interessante. Diz ele que:

[...] enquanto a filosofia for determinada por um tal conceito, ela corre o perigo de se acomodar a um sincretismo que tenta capturar a verdade numa teia de aranha estendida entre várias formas de conhecimento, como se ela voasse de fora para cair aí (BENJAMIN, 2016, p. 16).

A crítica do autor incide justamente na pretensão de se chegar à verdade pela indução, em plena consciência epistemológico-conceitual. Desse ponto de vista, a realidade se adequa aos conceitos previamente estabelecidos pelo investigador, tendo a representação um papel secundário neste processo. Neste caso, o papel da filosofia seria de propedêutica mediadora do conhecimento e não representação da verdade. Isso porque, para ele, há diferença entre conhecimento e verdade. O conhecimento, desde os gregos, é um empreendimento epistemológico, cuja posse é atingida pela consciência, mesmo que seja por meio de uma consciência transcendental; já a verdade é de outra natureza: a verdade é a ideia, portanto, um ser. No primeiro caso, o método é uma forma

de se chegar ao objeto apropriado; no segundo, o método é a própria representação da verdade, ou seja, há unidade entre o conhecer e sua forma de exposição. Assim explica melhor o próprio Benjamin (2016, p. 16): “Esta forma não é uma conexão estrutural na consciência, como faz a metodologia do conhecimento, mas a um ser”. Numa palavra: a preocupação é desde o começo ontológica. Mas é preciso ter aqui muito cuidado para não associar Benjamin a um realismo platônico das ideias,⁷ imaginando uma verdade como entidade sobre-humana, que anda por aí a ser capturada. Como já dissemos, a ideia é da ordem da linguagem e isso é fundamental para sua iluminação profana. Enquanto que a ideia platônica só se presentifica pela contínua reflexão filosófica e, por meio dela, chegando-se a uma reminiscência do suprassensível, para Benjamin ela se manifesta “na” e “pela” linguagem, como evento de criação humana.

Como veremos adiante, nada mais longe de Benjamin do que um conceito de verdade absoluta ou de verdade no singular, ainda mais quando encara a alegoria – essa figura sempre aberta a novos significados – como estratégica metodológica de pensamento e de exposição filosófica.

Voltando à questão da representação, Benjamin vai identificar no tratado escolástico a forma adequada para a unidade dialética entre verdade e exposição. Pelas suas características, o tratado tem como função encarnar a ideia, apresentando não somente sua origem (*Ursprung*⁸), como também a pré e pós história do fenômeno. Não por acaso, a pesquisa de livre-docência de Benjamin sobre o barroco tem a origem no seu título: *Ursprung*. É pelo tratado que ele vê a possibilidade de articulação de um pensamento que se volta constantemente sobre si mesmo, num circuito dialético de aproximações interpretativas e seus vários níveis de sentido.

⁷ Para dirimir dúvidas e compreender melhor essa ideia complexa de Benjamin, sob fonte mais autorizada, recomendo o esclarecedor artigo de J.M. Gagnebin (2005) “Do conceito de *Darstellung* em Walter Benjamin ou verdade e beleza”.

⁸ Sobre o conceito de origem, Benjamin (2016, p. 34) explica o seguinte: “Mas, apesar de ser uma categoria plenamente histórica, a origem (*Ursprung*) não tem nada em comum com a gênese (*Entstehung*). Origem não designa o processo de devir de algo que nasceu, mas antes aquilo que emerge do processo de devir e desaparecer. A origem insere-se no fluxo do devir como um redemoinho que arrasta no seu movimento o material produzido no processo de gênese”. Até onde podemos compreender, origem é mais do que gênese, o nascimento de um fenômeno, é a sua própria constituição histórica que se expressa não no contínuo da história, mas como salto (*Sprung*), como ruptura do tempo vazio”.

A passagem abaixo, embora longa e rica em metáforas, nem sempre tão compreensíveis, explica a relação entre método, representação e tratado:

Na sua forma canônica, eles [tratados] aceitam um único elemento doutrinário – de intenção –, aliás, mas educativa que doutrinária –, a citação da *auctoritas*. A representação [apresentação] é a quintessência do seu método. Método é caminho não direto. A representação como caminho não direto: é esse o caráter metodológico do tratado. A sua primeira característica é a renúncia ao percurso ininterrupto da intenção. O pensamento volta continuamente ao princípio, regressa com minúcia à própria coisa. Este infatigável movimento de respiração é o modo de ser específico da contemplação. De fato, seguindo, na observação de um único objeto. Os seus vários níveis de sentido, ela recebe daí, quer o impulso para um arranque constantemente renovado, quer a justificação para a intermitência do seu ritmo. E não receia perder o ímpeto, tal como um mosaico não perde a sua majestade pelo fato de ser caprichosamente fragmentado (BENJAMIN, 2016, p. 16-17).

Eis aí o que pretendíamos afirmar neste item: a proposição, em Walter Benjamin, de uma hermenêutica fragmentária, isto é, um modo de interpretação que não somente valoriza, mas que apreende o fenômeno em seus estilhaços, ruínas, fragmentos; enfim, em cada peça do mosaico que em si mesmo manifesta a totalidade da ideia; em cada fragmento de pensamento há possibilidades de representação da ideia, havendo a necessidade de ir fundo nos detalhes, nos pormenores. Ressalta daí sua preferência pelos excluídos da história oficial, mas que a fazem marginalmente: a prostituta, o andarilho [*flâneur*], o vagabundo, o marginal, o dândi. Segundo ele: “Teremos, aliás, de falar sempre de pormenores, quando a observação mergulha na obra e na forma da arte para avaliar o seu conteúdo substancial (*Gehalt*)” (2016, p. 34). Isso porque, em cada fragmento, está contida a obra como mônada [conceito de Leibniz ressignificado], como ideia seminal [origem], cabendo à representação – por meio do tratado – esboçar essa forma abreviada da ideia. Vem daí a importância atribuída por Benjamin aos extremos [pré e pós história do fenômeno?], às passagens de ida e vinda, à peregrinação, às travessias, pois são esses os limiares, a zona em que se processa o fenômeno. Lembro aqui o livro em que Benjamin trabalhou de 1928 a 1940, o *Das Passage-Werk* [traduzido como “Passagens”], uma obra

monumental, cuja versão brasileira da Editora UFMG tem quase mil páginas (excluindo-se notas e anexos), é feito praticamente de citações conjugadas à rápidas explicações e “mais de 4.000 fragmentos” (BOLLE, 2007, p. 72), como se fora um imenso mosaico. Temos aí o desvio, tanto da forma do texto quanto de sua exposição.

A recusa do processo de aquisição do conhecimento racionalista, como se dá nas ciências naturais, por parte de Benjamin, é também negação do próprio conceito de método na sua acepção clássica. Como se sabe, a palavra grega *méthodo* significa caminho, mas caminho já trilhado, por assim dizer, um percurso copiado, que seria o caminho correto e seguro, não desviante. Recorro novamente aqui à Jeane-Marie Gagnebin (2005) para entender que a adoção da palavra alemã *Umweg* [*Method ist Umweg. Darstellung als Umweg*], por parte de Benjamin, para indicar a concepção de método que adota, tem um duplo sentido de negação: por um lado se opõe ao método como caminho reto [indutivo ou dedutivo] das ciências da natureza e consequente adequação às suas regras; e, por outro, a negação a um modo exposição não desviante, claro, objetivo, seco e silogístico. Benjamin vai criticar esse modelo no seu erudito *Prólogo* dizendo de uma descrição do mundo das ideias e não sua representação conceitual.

Já o tratado, segundo ele, requer um processo de respiração, de ida e vinda, de reflexão exaustiva e repetida sobre o objeto, com a finalidade de juntar pacientemente as partes do mosaico, o que certamente não pode ser feito em um mergulho único, nem *more geométrico*, como Benjamin disse antes. Trata-se não somente de desvio, errância, mas de aproveitar-se dos desvios do caminho para atingir os extremos do fenômeno, não se demorando em sua exemplaridade, mas cavando e garimpando o que lhe é periférico, estranho e contorcido, como ele próprio faz no estudo do barroco.

Por isso, de forma coerente e de certa forma subversiva à tradição do Romantismo alemão, Benjamin se dedica ao estudo do barroco adotando como recurso metodológico a alegoria, elemento prioritário como figura de linguagem de sua constelação conceitual, que ilumina também sua interpretação do barroquismo de Baudelaire, as interpretações de Kafka e a partir da qual elabora as famosas e herméticas *Teses sobre o conceito de história*, de 1940.

2. A alegoria como método imagético e mediação hermenêutica

A alegoria, como tropo de pensamento, forma de expressão e figura retórica, tem sua reabilitação empreendida por Walter Benjamin⁹ no livro sobre o barroco [*Trauerspiels*]. Essas três dimensões, a meu ver, encontram sua síntese numa quarta, ainda mais complexa e fundamental, na obra benjaminiana: alegoria como método.

Se pensarmos que método também se refere ao modo de pensar os caminhos da investigação que, em Benjamin, é desviante e fragmentário, a alegoria ocupa lugar central quanto aos modos de se perceber o fenômeno investigado, pois, para o autor, conhecimento é percepção. Considero ser esse o recurso usado por Benjamin para abordar, metodologicamente, tanto o barroco alemão [a partir do drama trágico] quanto a modernidade [a partir de Baudelaire]. Isso para me limitar a dois temas centrais neste autor. Para lembrar, no *Trauerspiels*, o método é concebido como exercício de montagem de fragmentos, cuja percepção do todo só se chega ao final, depois de se ter experimentado o “infatigável movimento de respiração” (BENJAMIN, 2016, p. 17) que a contemplação exige. Neste processo metodológico, a representação [apresentação] não está cindida da contemplação fenomênica, pois ambas se fundem por imagens de pensamento; ou melhor, como diz Benjamin, por fragmentos de pensamento. Isso porque, para o autor, os fenômenos podem ser (re)construídos na consciência quando concebidos como imagens. Assim como é a história, que, para ele, “se decompõe em imagem e não em histórias” (BENJAMIN, 2007, 518).

Esse mesmo método é aplicado à compreensão de fenômenos literários tais como Kafka e Proust que, para Benjamin, são grandes modernos construtores de imagens de pensamento [*Bilddenken*]; isto é, autores que escrevem suas obras como se fora grandes mosaicos imagéticos, montados com fragmentos de sonhos, recordações e mitos.

⁹ Essa reabilitação do papel da alegoria frente aos preconceitos enfrentados na modernidade, sobretudo diante da crítica do Romantismo é destacada por Hans Gadamer (2014, p 17) da seguinte forma: “A reabilitação da alegoria, que se situa nesse contexto, já começou há décadas, com o importante livro de Walter Benjamin *Der Ursprung des deutschen Trauerspiels*, 1927”.

Em Kafka,¹⁰ o grande recurso imagético é a alegoria do mito e “suas criaturas inacabadas, entes em estado de névoa” (2012, p. 153). No caso de Proust, o recurso à imagem decorre do processo de rememoração do autor que está sempre escorado em quadros mentais nem sempre legíveis, estruturados ou conscientes [o que se poderia dizer também do surrealismo]. Sobre esse caráter imagético da memória, faculdade essa que está sempre em processo de construção e não um desfile cronológico de fatos, pessoas, lugares etc., ele explica no ensaio de 1929, *Sobre a imagem de Proust*:

Em vista da tenacidade especial com que as recordações são preservadas no olfato (e de modo alguns odores na recordação) não podemos considerar acidental a sensibilidade de Proust aos odores. Sem dúvida, a maioria das recordações que buscamos aparecem à nossa frente sob a forma de imagens visuais. Mesmo as formações espontâneas de *mémoire involontaire* são ainda imagens visuais, em grande parte isoladas, apesar do caráter enigmático da sua presença (BENJAMIN, 2012, p. 50).

Essa forma de percepção benjaminiana acaba se convertendo em método de investigação e análise para os mais diversos objetos de conhecimento; mas não só, pois invade também a exposição do autor. Basta um rápido olhar para a forma da escrita benjaminiana para flagrarmos sua recorrência às imagens de pensamento ao longo de toda obra, mas que talvez encontre sua apoteose nas *Teses sobre o conceito de história*, cujas alegorias até hoje são tributárias das interpretações mais diversas de seus estudiosos. Entretanto, um exemplo menos “enigmático” poderia ser o livro *Rua de Mão Única*, de 1928, cujas forma escritural simula uma rua, ou como diz Schöttker (2012, p. 32): “[...] a figura aqui se converte [...] em ‘figura’, já que os curtos textos se enfileiram como casas em uma rua, através da formatação tipográfica do livro, e são correspondentemente designados (como ‘guichê de achados e perdidos’ e ‘cervejaria’)”.

¹⁰ No ensaio *Franz Kafka: a propósito do décimo aniversário de sua morte*, de 1934, assim Benjamin se refere ao caráter alegórico da produção kafkiana: “Mas Kafka é sempre assim; ele priva os gestos humanos dos seus esteios tradicionais e os transforma em reflexões intermináveis. Estranhamente, porém, elas também são intermináveis quando partem de suas histórias alegóricas (*Sinnengeschichten*).” (BENJAMIN, 2012, p.159).

Não por acaso este livro é escrito na sequência da tese sobre o barroco, o que denota certamente a influência da forma escritural (*Geschriebene*) da alegoria na produção benjaminiana. E não se trata de uma submissão da escrita à imagem, nem desta à primeira, mas de uma relação dialética entre o pensamento e sua forma de expressão que, para o autor, é essencialmente imagética. No estudo do barroco, Benjamin (2016, p. 214) usa uma frase de Cysarz que sintetiza bem o empreendimento alegórico. Diz ele: “Como diz com propriedade Cysarz: ‘cada ideia, por mais abstrata que seja, é cilindrada e transformada em imagem, e essa imagem é depois cunhada em palavras, por mais concreta que seja’”, para depois concluir com uma máxima barroca: “E assim as ideias evaporam para gerar imagens”. Parece residir aí o processo de criação benjaminiana: transformar as ideias em imagens e cunhá-las em palavras.

Essa combinação imagético-textual Benjamin encontra na alegoria, figura retórica própria do barroco, cuja qualidade maior é de expressar um quadro-escritural. E quando ele a reabilita, a partir do *Trauerspiels*, é porque vê nela muito além de um “modo de ilustração significante”, mas uma “forma de expressão” (BENJAMIN, 2016, p. 171), cuja característica impressionante é a de transgressão das fronteiras de outro gênero. Neste sentido, a alegoria torna-se também tropo de pensamento adequado, cujo caráter icônico indica a abertura de um processo de significação. Sobre esse aspecto Kothe (1986, p. 19), explica que: “A alegoria é um tropo de pensamento, uma ampliação da metáfora, consistindo na substituição, mediante uma relação de semelhança do pensamento em causa, do qual aparentemente se trata, por outro, num nível mais profundo”.

Assim, pensamos que em Benjamin a alegoria adquire metodologicamente um *ethos* de gesto semântico, ou seja, um princípio hermenêutico para interpretação dos mais diversos objetos das ciências humanas, principalmente os que estão ligados à textualidade. Por isso ele diz que o seu método é de “montagem literária” (BENJAMIN, 2007, p. 502), cujas metáforas giram em torno de “mosaicos”, “constelações”, “estereoscópios” e outras.

Talvez fosse importante perguntar pelo porquê de Benjamin atribuir tanta importância à alegoria, na modernidade, apesar das duras críticas feitas a ela pelos modernos, principalmente considerando expressivas figuras, tais como os poetas Goethe e Schiller, assim como o filósofo Schopenhauer. Em resposta, consideramos que Benjamin vê nela

a expressão da fisionomia de uma era, uma era de decadência, quando o eterno e o efêmero disputam a alma dos homens, quando toda uma ordem de referências, ideologias e crenças entram em colapso e em plena contradição com as práticas sociais, lançando o sujeito numa onda de vertigem e perda de sentido da existência. Vem daí a sua atualidade, pois tal como o caótico mundo barroco, ela expressa as flagrantes contradições entre as promessas de evolução e progresso e a trágica decadência do gênero humano, manifestadas nas abissais desigualdades e inomináveis fratricídios praticados em nome da modernidade.

Eis, então, os motivos de instauração da alegoria:

É o choque entre o desejo de eternidade e a consciência aguda da precariedade do mundo que, segundo Benjamin, está na fonte da inspiração alegórica: “A alegoria se instala mais duravelmente onde o efêmero e o eterno coexistem mais intimamente” [BENJAMIN, 2016, p. 42]. Por isso ela floresce na idade barroca, dilacerada entre os dogmas da fé cristã e a cruel imanência do político, por isso também voltará num Baudelaire, dividido entre a visão de uma ‘vida anterior’ harmoniosa e a de uma modernidade autodevoradora (GAGNEBIN, 2013, p. 37).

E é também assim que volta num Benjamin que lamenta a atrofia da faculdade mimética, a perda da aura da obra artística, o declínio da experiência e da narrativa numa modernidade claramente solipsista, cujos laços tradicionais entre as pessoas estão cada vez mais em frangalhos, rompendo quaisquer coerências identitárias de sujeitos e instituições. Tal como a autoridade eclesiástica ou teológica encontra sua decadência como guia de retidão moral para o sujeito barroco, num mundo em erosão, também o sujeito moderno desconfia tanto dos deuses das religiões quanto do *deus ex machina* da razão instrumental moderna e suas promessas de felicidade; entretanto, contraditoriamente, deambula entre os dois, procurando se encontrar num mundo em ruínas.

Ruína. Eis uma palavra que dá à alegoria o seu ímpeto. Ao mesmo tempo é ruína de um tempo, do sujeito e do objeto. Para o pensamento alegórico, não há mais estabilidade ou um ponto fixo em que o sujeito-autor e o sujeito-leitor possam se segurar para garantir a “certeza” do conhecimento, a não ser experimentar a vertigem de uma significação sempre efêmera e transitória. Neste sentido, a alegoria cava um túmulo para a lógica instrumental, que vê desnudado o sonho de um referente

único, de uma conclusão silogística para premissas antes estáveis e racionais, avessa que é a toda ambiguidade e toda plurivalência de sentido. Em sentido oposto, vai o pensamento benjaminiano, que não vê fronteiras para o pensamento alegórico. Assim ele se expressa, usando mais uma citação de Herman Cohen (apud BENJAMIN, 2016, p. 188): “Mas a ambiguidade, a plurivalência de sentidos, é o traço essencial da alegoria; a alegoria, o Barroco, orgulham-se precisamente desta riqueza que equivale a esbanjamento [...] Por isso a ambiguidade entra sempre em contradição com a pureza e a unidade da significação”. Então, para o pensamento alegórico, esvai-se qualquer pureza de atribuição de sentido, a não ser aquele que o alegorista lhe atribuir. Ao menos, é o que depreendo desta esclarecedora passagem do autor:

Se um objeto, sob o olhar da melancolia, se torna alegórico, se ela lhe sorve a vida e ele continua a existir como objeto morto, mas seguro para toda a eternidade, ele fica à mercê do alegorista e dos seus caprichos. E isto quer dizer que, a partir de agora, ele será capaz de irradiar a partir de si próprio qualquer significado ou sentido; o seu significado é aquele que o alegorista lhe atribuir. Ele investe-o desse significado, e vai ao fundo da coisa para se apropriar dele, não em sentido psicológico, mas ontológico. Nas suas mãos, a coisa transforma-se em algo diverso e ela torna-se para ele a chave que lhe dá acesso a um saber oculto que ele venera na coisa como seu emblema (BENJAMIN, 2016, p. 196).

No *Trauerspiels*, Benjamin parece identificar nesta personagem os literatos do barroco e alguns modernos, mas acho que vai além. E para não limitar o alcance da expressão alegórica, é preciso ampliar o raio de ação desse sujeito. Sim, o autor é quem propõe a imagem alegórica, mas diante da cena, o leitor é convidado a coproduzir a obra, ressemantizar e atribuir novos sentidos a ela; aliás, reside aí o paradoxo fundamental da alegoria: ao mesmo tempo em que manifesta a morte do significado, alimenta-se de sua resignificação; ao mesmo tempo, é efêmera e eterna. Em última instância, estamos novamente diante do paradoxo do autor, de Barthes (2012), aquele que sobrecodifica, que amontoa linguagens. Ainda neste caminho, Proust já dizia que ao ler, o leitor se converte em leitor de si mesmo, reconstruindo a obra do autor. Diz ele no livro *Em busca do tempo perdido - O tempo redescoberto*: “Na realidade, todo leitor é, quando lê, leitor de si mesmo. A obra não passa de uma espécie de instrumento ótico oferecido ao leitor a fim de lhe ser possível discernir

o que, sem ela, não teria certamente visto em si mesmo” (PROUST, 1995, p. 184). Visto assim, o alegorista é tanto o autor quanto o leitor, mas é o primeiro que oferece aquele instrumento ótico que deflagra o olhar alegórico. Entretanto, devido à plurivalência semântica da alegoria, penso que esse instrumento deva se parecer mais com um caleidoscópio multiplicador de imagens em movimento.

3 Para quase terminar: uma ética feita de estilhaços?

Como palavras finais, desconfio de que o emblema da modernidade é o espaço próprio da alegoria, figura de expressão que vive da morte e da ressurreição do processo de significação, diante de um mundo em ruínas, que golpeia a centralidade do sujeito e abala suas referências, instaurando em plena contemporaneidade um sentimento classicamente barroco. É por sua instabilidade que o mundo moderno se assemelha ao barroco, cuja máxima é o estilhaço, o contorcido, a ruína.

Não vem de outro lugar a implosão da razão, das metanarrativas, da “verdade” ou qualquer outro ilusório porto seguro da razão, pois o sujeito moderno e o sujeito barroco têm em comum a vertigem de um mundo que se pulveriza a sua volta. Se no barroco abunda o emblema do esqueleto, sua sinonímia, o zumbi, ressurge como tema inequívoco da modernidade tardia. Basta um rápido olhar para a imagética moderna e contemporânea para percebermos as alegorias que expressam o sujeito desalmado por todos os lados, que vai desde a figura desesperada de “O grito”, de Edvard Much [1895], passando pelo boquiaberto Anjo da História [1920], de Paul Klee, e culminando nas mais diversas hecatombes zumbis contemporâneas, como “Resident Evil” ou a premiadíssima série de TV “The Walking Dead”. Mais do que alegorias gratuitas de terror, essas são narrativas de alegorias de vida; se é horror, é o horror de uma era.

Neste contexto, a obra de Benjamin alerta para a necessidade de perseverança em uma memória ética que retome o hercúleo trabalho do Anjo da História, cuja tempestade vinda do paraíso prendeu suas asas e não permitiu que imobilizasse o tempo e juntasse da catástrofe os excluídos da história.

Enquanto tributação significativa desta alegoria, cabe-nos a profanação da história e a tarefa sempre vigilante de combate ao fascismo, escovando-a todos os dias a contrapelo, ou seja, a partir das vozes que não puderam publicar a sua versão dos fatos, pois foram soterradas pelas ruínas do progresso.

Referências

BARRENTO, J. *Limiares sobre Walter Benjamin*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2013, p.113.

BARTHES, R. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

BENJAMIN, W. *Passagens*. Org. Ed. alemã Rolf Tiedemann; Org. Ed. Brasileira Willi Bolle. Minas Gerais: Editora UFMG, 2007

BENJAMIN, W. Sobre o conceito de história. In: _____. *Obras Escolhidas I, Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio P. Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BENJAMIN, W. Frans Kafka: a propósito do décimo aniversário de sua morte. In: _____. *Obras Escolhidas I. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7.ed. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BENJAMIN, W. Sobre a imagem de Proust. In: _____. *Obras Escolhidas I. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7.ed. São Paulo: Brasiliense, 201.

BENJAMIN, W. *Origem do drama trágico alemão*. Trad. João Barrento. 2.ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

BOLLE, W. Notas e materiais. In: BENJAMIN, W. *Passagens*. Org. Ed. alemã Rolf Tiedemann; Org. Ed. Brasileira Willi Bolle. Minas Gerais: Editora UFMG, 2007, p. 72.

GADAMER, H.-J. *Verdade e método I*. Trad. Flávio Paulo Meurer. 14.ed. Petrópolis/RJ: Vozes, 2014, p. 17.

GAGNEBIN, J-M. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2013

GAGNEBIN, J-M. Do conceito de Darstellung em Walter Benjamin ou verdade e beleza. *Revista Kriterion*, Belo Horizonte, v. 46, n. 112, p. 183-190, dec. 2005. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-512X2005000200004>. Acessado em: 15 de dezembro de 2014. DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/S0100-512X2005000200004>

KOTHE, F. R. *A alegoria*. São Paulo: Ática, 1986.

PROUST, M. *Em busca do tempo perdido*: o tempo redescoberto. Trad. Lúcia Miguel Pereira. 15. ed. São Paulo: Globo, 1995. v. 7.

SCHÖTTKER, D. Comentários sobre Benjamin e a obra de arte. In: CAPISTRANO, T. (Org). *Benjamin e a obra de arte*: técnica, imagem e percepção. Trad. Marijane Lisboa; Vera Ribeiro. São Paulo: Contraponto, 2012.

Recebido em: 18 de dezembro de 2018

Aprovado em: 2 de fevereiro de 2019