

**Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
PUC-SP**

Renata Karla Magalhães Silva

**O conceito de Exposição em Walter Benjamin e a fragilidade fértil
da filosofia**

Mestrado em Filosofia

SÃO PAULO
2015

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
PUC-SP

Renata Karla Magalhães Silva

**O conceito de Exposição em Walter Benjamin e a fragilidade fértil
da filosofia**

Mestrado em Filosofia

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Filosofia, sob orientação da Prof^a. Dr^a. Jeanne-Marie Gagnebin de Bons

SÃO PAULO

2015

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Jeanne Marie Gagnebin
(Orientadora)

Profa. Dra. Sônia Campaner Miguel Ferrari
(Pontifícia Universidade Católica de São Paulo)

Prof. Dr. Luciano Ferreira Gatti
(Universidade Federal de São Paulo)

Aos meus pais e ao Tadeu,
porque meu nome está seguro na boca deles.

Agradecimentos

À Jeanne Marie Gagnebin, minha orientadora, por me apresentar ao cara incrível, inesquecível, que é o Walter Benjamin. Pelo rigor e compreensão na medida certa. Por me ensinar a esperar: acolher-me na angústia quando me perdi no processo, ensinar a paciência em esperar os momentos de acaso (aquele acaso proustiano) em que a escrita se desenrola com maior fecundidade, e especialmente por mostrar a necessidade do trabalho árduo a fim de “produzir” esses momentos de acaso ou pelo menos estar preparada quando eles chegassem.

Aos membros da banca examinadora, Prof. Luciano Gatti e Prof^a. Sonia Campaner Ferrari, pela leitura atenta e pelas críticas e sugestões fundamentais para a realização deste trabalho.

A todas as professoras e todos os professores da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, por me ajudarem a entrar nessa conversa que está rolando há milênios, que é a filosofia, e não ficar tão perdida. A todas as minhas professoras e todos os meus professores da Universidade Estadual de Campinas, pela minha formação inicial.

À minha família, em especial às minhas duas primeiras professoras da vida, Sonia Magalhães e Juliane Magalhães. À minha mãe, que me ensinou o valor dos saberes não acadêmicos e a coragem de enfrentar as lutas que a vida coloca diante de nós; agradeço também porque ela fez questão de deixar a fragilidade dela sempre à mostra, de mostrar que também estava aprendendo a ser mãe enquanto eu estava aprendendo a ser filha. À minha irmã mais velha, que me ensinou a ler e a ser amável; agradeço também por saber que ela sempre estará por mim. Ambas me ensinaram o quanto a decisão de amar é difícil, mas preciosa.

Ao meu pai Pedro, um filósofo sem diploma, trabalhador que conhece o valor do próprio trabalho e que nunca deixa de refletir sobre os detalhes mais mínimos da vida. Benjamin iria gostar de conhecê-lo. Obrigada por escolher ser meu pai.

Aos meus avós: minha avó Nita, que sempre rabugenta, mas sempre amorosa, me ensinou a amar os velhos e suas rabugices; meu avô Dedé, que é um justo, um daqueles que passam despercebidos pelo mundo; minha vó Ana, que é doce, mesmo nos momentos em que sente dor, porque sabe que é dessa doçura que ela mesma vai se alimentar quando não restar mais nada.

Ao João e à Nice, meus sogros, sempre compreensivos, sempre generosos, sempre perguntando: e aí, filha, precisando escrever mais um pouquinho? Ao Tiago e à Aline, por serem mais que meus cunhados, amigos-irmãos.

À Maria Clara, ao Murilo, à Mariana, ao Gabriel, por sempre brincarem comigo e me ajudarem a ser criança.

A todos os meus amigos e todas as minhas amigas, pela participação constante no processo da dissertação, alguns lendo os meus textos, me ajudando a domar a insegurança, outros torcendo por mim, outros ainda simplesmente me ajudando a viver. Não vou citar nomes porque são muitos, mas cada um deles sabe. Tenho muita sorte de caminhar junto com gente tão maravilhosa.

À Melissa Cruz, minha amiga e leitora, graças a quem eu consegui tornar meu texto mais compreensível, mas especialmente graças a quem a minha vida é mais reflexiva e nunca solitária.

Ao Diogo Dias, meu irmãozinho e meu leitor, pelas contribuições à minha dissertação e especialmente por estar presente na minha vida.

Às amigas e aos amigos do curso de canto, que ouviram histórias (nem sempre tão divertidas) de mestrado durante todo o ano de 2014, e que contribuíram para que eu tivesse condições de escrever. Em especial à professora de canto – e de vida – Letícia Torança.

Às amigas e aos amigos do grupo de estudos do Prof. Ricardo Fabbrini, na Universidade de São Paulo, pela leitura e pelas críticas e sugestões maravilhosas.

À Marcela Kuhn, por nosso “grupo de estudos”, pelo apoio e companhia, leituras, comentários e críticas durante a realização desta pesquisa.

Ao Tadeu Maciel, meu companheiro, por dividir os momentos de angústia desse mestrado comigo, por me ajudar a me sustentar quando a bolsa não foi suficiente, pelo cafuné quando eu não conseguia dormir preocupada com o mestrado. Pelo esforço em dividir comigo agora também os momentos de felicidade. Pelo amor. Numa enquete com crianças sobre o que elas definiriam por amor, uma delas disse “quando alguém ama você, a maneira como ela fala seu nome é diferente. Você apenas sabe que o seu nome está seguro na boca dela”. Obrigada, querido, por manter meu nome em segurança.

Ao CNPq pelo suporte financeiro durante parte desta pesquisa.

Assim era no princípio
Metáfora pura
Suspensa no ar
Assim era no princípio
Só bocas abertas
Inda balbuciantes
Querendo cantar
Por isso é que sempre no início
A gente não sabe como começar
Começa porque sem começo
Sem esse pedaço não dá pra avançar
Mas fica aquele sentimento
Voltando no tempo faria outro som
Porque depois de um certo ponto
Tirando o começo até que foi bom
Por isso é melhor ter paciência
Pois todo começo começa e vai embora
O problema é saber se já foi
Ou se ainda é começo
Porque tem começo que às vezes demora
Passa um bom tempo
Inda está no começo
Passa mais tempo
Inda não está na hora
Tem gente que nunca saiu do começo
Mas tem esperança de sair agora
Se todo começo é assim
O melhor começo é o seu fim
Um dia ainda há de chegar
Em que todos irão conquistar
Um meio pra não começar
Agora depois do começo
Já estou me sentindo
Bem mais à vontade
Talvez já esteja no meio
Ou começo do meio
Porque bem no meio
Seria a metade
É bom demais estar no meio
O meio é seguro pra gente cantar
Primeiro, acaba o bloqueio
E até o que era feio começa a soar
Depois todo aquele receio
Partindo do meio, podia evitar
Até para as crianças nascerem
Nascendo no meio, não iam chorar
Diria, sem muito rodeio
No princípio era o meio
E o meio era bom
Depois é que veio o verbo
Um pouco mais lerdo
Que tornou tudo bem mais difícil
Criou o real, criou o fictício
Criou o natural, criou o artifício
Criou o final, criou o início
O início que agora deu nisso
Mas tudo tomou seu lugar
Depois do começo passar
E cada qual com seu canto
Por certo ainda vai encontrar
Um meio para nos alegrar

Luiz Tatit, “O meio”.

Resumo

Afinal, como compreender o conceito de exposição (*Darstellung*) em Walter Benjamin? Por que ele emprega esse conceito no lugar do velho conhecido da filosofia, *Vorstellung* (representação)? Esta pesquisa se propõe a investigar a constelação que se delineia em torno destas questões. Benjamin defende que a preocupação com a exposição (*Darstellung*) é inerente ao texto filosófico e é o elemento frágil da filosofia. Esta fragilidade advém de dois elementos, a saber, a insuficiência da linguagem, que apesar de estar internamente ligada a tudo o que existe, é incapaz de dizer as coisas em sua plenitude, e o caráter histórico e movente da verdade, que se move para longe a cada vez que se tenta agarrá-la. Esses dois elementos impedem que a filosofia seja possível enquanto sistema, mas mais do que isso, pedem que ela seja um constante exercício (*Übung*) de sua forma. Em vez de negar esta fragilidade, Benjamin propõe que se descubra a fecundidade que advém dela: a busca de uma relação produtiva, mimética, com a linguagem. A filosofia assume, assim, a forma de um constante empenho na exposição da verdade, apesar de reconhecer a impossibilidade de realizar plenamente esse objetivo. Este trabalho pretende mostrar como Benjamin realiza este procedimento expositivo através da crítica do romance *As afinidades eletivas*, de Goethe, do “pseudotrato” sobre o drama barroco alemão e do ensaio sobre o Surrealismo, e como esse exercício de exposição pode ser entendido como uma experiência (*Erfahrung*) do objeto a partir da prática da *escrita* filosófica.

Palavras-chave: Exposição; Exercício; Escrita filosófica; Experiência.

Abstract

After all, how to understand the concept of presentation (Darstellung) in Walter Benjamin? Why does he use this concept in place of the old acquaintance of philosophy, Vorstellung (representation)? This research aims to investigate the constellation that emerges around these issues. Benjamin argues that the concern about presentation (Darstellung) is inherent in the philosophical text and also is the fragile element of philosophy. This weakness stems from two factors, namely the failure of language, which despite being internally connected to all that exists, is incapable of saying things in its fullness, and the historical and moving character of truth, which moves away every time we try to grasp it. These two factors block philosophy's possibility as a system, but more than that, ask for it to be a constant exercise (Übung) of its form. Instead of denying this weakness, Benjamin proposes to discover the fruitfulness that comes of it: the search for a productive, mimetic, relationship with language. Philosophy thus assumes the form of a continued commitment to the presentation of the truth, while acknowledging the impossibility of fully achieving of this goal. This work aims to show how Benjamin performs this presentation's procedure by his review from the Goethe's novel *Elective Affinities*, his "pseudotreatise" on the German Baroque and his essay about Surrealism, and how that presentation's exercise can be understood as an experience (Erfahrung) of the object through the practice of philosophical writing.

Keywords: Presentation; Exercise; Philosophical writing; Experience.

Sumário

Introdução: o Problema	10
Capítulo 1. A linguagem como <i>medium-de-reflexão</i>	17
Capítulo 2. Verdade e Beleza	28
Capítulo 3: <i>Darstellung</i> e a fragilidade da filosofia	45
Capítulo 4: A exposição, a escrita, o ensaio, a experiência.....	65
À guisa de conclusão: História do que poderia ter sido	95
Referências Bibliográficas.....	97

Introdução: o Problema

Aus dem Begriff der lebendigen Darstellung selbst gehen die Regeln der Poetik des Aristoteles hervor, einer Darstellung (Mimesis), die alle Seelenkräfte in uns beschäftigt, indem sie das Geschehene vor uns entstehen lässt, und es uns mit inniger Wahrheit zeigt.

As regras da Poética de Aristóteles emergem do conceito mesmo de vívida exposição, uma exposição (*mimesis*) que ocupa todas as nossas forças da alma em deixar que o acontecido venha a nascer diante de nós e em mostrá-lo a nós em sua verdade mais profunda.

Herder, Kalligone.

É em relação a outras palavras que determinadas palavras transmitem seus sentidos e história. Neste caso, o termo que busco compreender é *Darstellung*, e o que ele transmite no contexto da filosofia de Walter Benjamin. O termo está em relação com *Vorstellung*, com o verbo que o forma, *darstellen*, com as suas traduções para o português (*apresentar, expor, constituir, representar*) e o francês (*constituer, ressortir, communiquer, représenter, exposer*), por exemplo, ou ainda com a *hypotypose* do grego ou com o termo *exhibitio*, em latim. Johann Herder e Gottfried Bürger traduzem o termo *mimesis* da *Poética* de Aristóteles por *Darstellung*. Herder associa ainda *Darstellung* e *mimesis* também em seus próprios escritos.¹

Benjamin escreve o ensaio “O narrador” inicialmente em alemão, e posteriormente produz ele mesmo sua tradução livre para o francês. Esta tradução é muito esclarecedora, pois proporciona uma dupla fonte em relação ao pensamento de Benjamin e oferece um entendimento de seus conceitos em duas línguas. Ora, o conceito de *Darstellung* aparece diversas vezes no original alemão, em especial na forma do verbo *darstellen*. E no francês, Benjamin traduz o termo a cada momento por um diferente verbo: *constituer, ressortir, communiquer, e représenter*. Em primeiro lugar, isto leva a pensar que o conceito não tem um sentido estrito, mas uma “margem de sentido”. De todo modo, em todas as traduções, o que parece ficar claro é que o conceito supera uma ideia meramente descritiva do conhecimento e apresenta toda a complexidade que envolve a filosofia, em especial a linguagem que a ela está intrinsecamente ligada.

Benjamin raramente utiliza o termo *Vorstellung*, e geralmente só o faz em ocasiões em que fala da filosofia de outros autores. Em lugar deste termo, ele emprega *Darstellung*, que transmite outro sentido. O conceito de *Darstellung* não é tão comum no pensamento filosófico

¹ Algumas dessas traduções do termo *Darstellung*, por exemplo a latina e a grega, estão presentes no dicionário de filosofia RITTER (1972); outras podem ser encontradas nos dicionários comuns ou nas próprias traduções feitas por Benjamin de seus próprios textos.

como o de *Vorstellung*, por exemplo. *Vorstellung* pode ser traduzida para o português como “representação”, e o verbo *vorstellen* como “representar”, no sentido de “colocar diante”, mas também no de “tomar o lugar de”, como quando um conteúdo do pensamento apreende uma imagem. Já *Darstellung*, para não ser confundida com a *Vorstellung*², pode ser traduzida por apresentação ou exposição³, de modo que ainda se aproxime mais do sentido que a ela se impõe. Apesar de *Vorstellung* também poder ser utilizada em contextos ligados à arte, é mais freqüente e geralmente mais apropriado o uso do termo *Darstellung* para se referir a apresentações teatrais, e a sua proximidade semântica com a *Ausstellung*, que se refere a exposições de obras de arte. O que diferencia a *Darstellung*, para os filósofos que aqui são trabalhados, é a preocupação sobre a dicotomia problemática entre forma e conteúdo, uma preocupação muito mais reconhecidamente concernente à arte.

A fragilidade da exposição existe em qualquer atividade que tenha ligação tão interna com a linguagem. Pois ao mesmo tempo em que não se pode separar o mundo da linguagem, eles também não coincidem. Aí resta a dificuldade intrínseca para quem se propõe a pensar o mundo: o pensamento busca pela linguagem uma correspondência com o mundo que não pode ser alcançada por conta desta não-coincidência.

Isso evoca o título de um dos textos de mais difícil leitura de Benjamin: o ensaio “*Die Aufgabe des Übersetzers*”, comumente traduzido como “A tarefa do tradutor”. *Aufgabe* significa ao mesmo tempo tarefa e desistência/renúncia. Inclui ainda o termo *Gabe*, que pode ser traduzido por dádiva⁴. É nessa ambigüidade que se inscreve esta dissertação. É, aliás, sobre essa ambigüidade que trata esta dissertação. A tarefa do tradutor é muito maior do que aquilo que a sua linguagem alcança, assim como o é a tarefa que se impõe ao filósofo. Suas atividades contêm o problema da exposição, isto é, elas se chocam com o seu próprio caráter “linguageiro”. O termo “linguageiro” aparece aqui pela falta de uma palavra na língua portuguesa que exponha a ideia, no contexto em que Benjamin escreve, de *sprachlich*, que se refere à *Sprache* (que em alemão pode significar linguagem ou língua). O termo poderia ser traduzido por “lingüístico”, mas com o risco de que se confundisse o seu sentido com alguma referência à disciplina acadêmica “lingüística”, e se perderia a multiplicidade da referência não apenas à linguagem, mas também à língua. Poderia usar “lingual”, neologismo que é a

² As palavras *Darstellung* e *Vorstellung* são muito próximas, comumente utilizadas até mesmo como sinônimas. Contudo, cada um aponta mais para um sentido. Então aqui, apesar de haver um exagero na especificidade dos termos, de forma que talvez pareça simplista, é preciso que se ressalte que muitas vezes o sentido de uma atravessa o da outra.

³ Escolhi aqui na maioria dos casos o termo “exposição” e seus correlatos para traduzir *Darstellung*, mas pode aparecer ainda em casos específicos ou em citações o termo “apresentação”.

⁴ Sobre esta tripla possibilidade de tradução do termo *Aufgabe*, ver o prefácio escrito por Jeanne Marie Gagnebin ao livro *Walter Benjamin: Tradução e Melancolia*, de Susana Kampff Lages (2007).

tradução mais usual do termo, mas além de não ser esteticamente interessante, ele também perde a referência à linguagem, além da língua⁵. Uma única palavrinha levantar tamanha discussão, e ao fim conseguir uma correspondente que ainda não resolva todos os problemas levantados: isso exemplifica esta fragilidade da tradução.

A própria escolha do termo *fragilidade* pode exemplificar esta situação na filosofia. Esta não é a melhor palavra para expor a situação aqui, pois quando se diz que a filosofia, por ser uma atividade linguageira, possui uma fragilidade, é possível que se pressuponha que em algum lugar haja uma força, quando o que precisa ficar claro é que a força é uma ilusão. Contudo, não existe a palavra verdadeira, esperando apenas ser encontrada para cobrir como uma luva o sentido de *sprachlich*, assim como não existe a linguagem verdadeira, na qual cada coisa é chamada pelo seu *nome próprio*.

Aufgabe significa, aqui, desistência, não no sentido de um abandono preguiçoso, puro e simples da tarefa, e com ela de todo o propósito da atividade filosófica. Mas de uma formulação da tarefa em outros termos. No caso da tradução, a desistência de buscar a linguagem transparente; no caso da filosofia, a desistência da pretensão ao sistema e a proposta de deixá-lo cair para dele salvar alguns cacos.

Tal tarefa, *traumática*, pode ser ainda uma dádiva: em lugar de ver a linguagem apenas como meio de comunicação, fazer dela um *medium-de-reflexão*. Em lugar de procurar “cimentá-las”, encobri-las, procurar extrair das fraturas da linguagem sinais que nos permitam ou nos ajudem a melhor compreender historicamente e filosoficamente as fraturas do mundo.

A linguagem é essa fonte de desencontros e mal entendidos, mas também é o arquivo de correspondências miméticas. Da mesma forma a arte, por ser o aprofundamento mimético na linguagem, tem o saber da mimesis⁶. É esse saber que Benjamin quer tomar emprestado para a filosofia.

Cabe aqui lembrar que, na época de Platão, a "representação" artística em geral é chamada de mimesis. A tradução por "imitação" empobrece muito o sentido. Os gregos clássicos pensam sempre a arte como uma figuração enraizada na mimesis, na representação, ou, melhor, na "apresentação" da beleza do mundo (mais *Darstellung* que *Vorstellung*); a música é o exemplo privilegiado de mimesis, sem que seja imitativa no nosso sentido restrito.

Talvez consigamos entender melhor esse conceito platônico não tanto pelo viés da imitação, mas tomando por base o objeto paradigmático. Em oposição à nossa visão moderna (e romântica), que vê na arte principalmente uma criação subjetiva, que realça o caráter inovador da subjetividade do gênio, a visão antiga insiste muito mais na fidelidade da representação ao objeto representado: é ele, o objeto, que

⁵ Além disso, o Prof. Seligmann-Silva traduz dois termos por “lingual”: o *sprachlich* benjaminiano e o *wörtlich* de Novalis. Para evitar confusão entre os dois conceitos, o termo “linguageiro” também parece mais adequado.

⁶ Sobre essa discussão da mimesis em Benjamin, esta dissertação toma emprestadas as análises de Jeanne Marie Gagnebin em “Do conceito de mimesis em Adorno e Benjamin”, artigo publicado em 1993.

desencadeia, por sua beleza, o impulso mimético. A arte tenta aproximar-se dele com respeito e precisão e, por isso, é sempre figurativa, nesse sentido amplo, "mimética". (GAGNEBIN, 1993, p. 68).

Não é à toa que Herder, como já dito, traduziu a μίμησις aristotélica por *Darstellung*. Nem que Benjamin, provavelmente sabendo disso, adotou o termo *Darstellung* para falar de seu esforço expositivo. O que Benjamin busca com a cesura, com o prosaísmo, com a fidelidade ao objeto, não é outra coisa senão justamente ressaltar outras dimensões da escrita, que não a dessa "criação subjetiva".

Platão procura criticar a poesia por seu esforço mimético, considerando que ela está em terceiro grau distante do verdadeiro: ela é cópia da coisa material, que por sua vez é cópia da ideia. Como cópia da cópia, a mimesis está tão longe do verdadeiro e, para Platão, só pode ser nociva. Contudo, ao mesmo tempo em que tenta censurar a mimesis, Platão tem um pensamento baseado no gesto mimético, que é justamente a sua preocupação com a exposição das ideias.

Aristóteles, por sua vez, tentará reabilitar a mimesis, ao analisar na *Poética* a relação entre a capacidade mimética do homem e a capacidade de poetizar, produzir a obra de arte. Aristóteles destaca o papel fundamental no procedimento mimético como o momento produtivo da atividade humana de conhecimento e insiste que esse conhecimento é mais um reconhecimento. Está mais ligado a um reconhecimento de semelhanças do que a uma relação de causa e efeito.

a mimesis designa um processo de aprendizagem específico do homem (e, em particular, das crianças). A aquisição de conhecimentos é favorecida pelos aspectos prazerosos do processo. Poderíamos dizer, nesse sentido, que o impulso mimético está na raiz do lúdico e do artístico. Ele repousa sobre a faculdade de reconhecer semelhanças e de produzi-las na linguagem. (GAGNEBIN, 1993, 71).

A teoria da mimesis em Benjamin está bastante próxima da de Aristóteles, e aparece especialmente em seus textos sobre a linguagem, em especial nos textos de juventude "Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem", de 1916 e "A tarefa do tradutor", de 1921, e em dois textos de sua fase marxista, "A doutrina do semelhante" e "Sobre a faculdade mimética".

Benjamin esboça uma teoria da mimesis que também é uma teoria da origem da linguagem. Como Aristóteles na *Poética* (1952), Benjamin distingue dois momentos principais da atividade mimética especificamente humana: não apenas reconhecer mas também produzir semelhanças. Essa produção mimética caracteriza a maior parte dos jogos, das brincadeiras infantis. A criança não brinca só de comerciante ou de bombeiro (atividades humanas), mas também de trem, de cavalo, de carro ou de máquina de lavar. Como já ressaltava Aristóteles, a mimesis será ligada por definição ao jogo e ao aprendizado, ao conhecimento e ao prazer de conhecer. O homem é capaz de produzir semelhanças porque reage, segundo Benjamin, às

semelhanças já existentes no mundo. De maneira paradoxal, essas semelhanças não permaneceram as mesmas no decorrer dos séculos. A originalidade da teoria benjaminiana está em supor uma história da capacidade mimética. Em outras palavras, as semelhanças não existem em si, imutáveis e eternas, mas são descobertas e inventariadas pelo conhecimento humano de maneira diferente, de acordo com as épocas. Assim, reconhecemos hoje só uma parte mínima das semelhanças, comparável à ponta de um iceberg, se pensarmos em todas as semelhanças possíveis. (GAGNEBIN, 1993, p. 80).

A tese de Benjamin é que a capacidade mimética estava fortemente ligada às atividades de cunho mágico como a adivinhação, a astrologia, os rituais, e que com a decadência de tais práticas, essa capacidade não se perdeu também, mas se manteve refugiada na linguagem e na escrita.

As semelhanças em Benjamin não devem ser confundidas com reproduções, cópias, imitações, assim como também não devem ser pensadas como identidade. A produção/identificação de semelhanças é, ao mesmo tempo, produção/identificação de diferenças. Por isso Benjamin desenvolve o conceito de semelhanças não-sensíveis (*unsinnliche Ähnlichkeit*), de modo que se perceba que muitas vezes, a despeito das diferenças externas, os objetos possam ter um parentesco interno inegável, que só pode ser encontrado por um olhar atento. A linguagem é o lugar dessa semelhança não-sensível por excelência. Por isso Benjamin recusa tanto as teorias da arbitrariedade do signo, que não vêem qualquer semelhança entre o signo e o objeto, quanto as teorias da origem onomatopaica da linguagem, por pensarem num conceito de semelhança bastante restrito.

O que Benjamin busca com a exposição da ideia é uma relação mimética com as coisas. Essa relação, ao que parece, se dá no embate com a linguagem das coisas, com sua essência lingüística, como ele diz no ensaio de 1916 sobre a linguagem. Os homens nomeiam as coisas pelo que as coisas se lhes comunicam. O que Benjamin busca é aquela capacidade (mimética) de ouvir a linguagem muda das coisas, e a ele parece que o melhor caminho para isso é o da escrita, pois ela é esse esforço de se encontrar com as coisas sobre as quais se escreve por meio da linguagem, e é ainda o lugar da cesura, da parada pra retomar fôlego depois de tamanho esforço, ou às vezes da parada pela frustração do esforço ao se perceber tão distante do objetivo. Essa parada é o que destrói a ilusão de que a linguagem seja esse meio transparente que aponta para as coisas, como aquilo que Benjamin chama de “visão burguesa da linguagem” poderia supor. Essa parada ilustra o esforço e a luta descomunal do homem com a caneta e as palavras, luta que deixa marcas, cicatrizes, inscritas no corpo. É isto o que Benjamin busca: uma experiência com a linguagem, como as experiências que Ulisses poderia contar de suas lutas heróicas, e que os guerreiros modernos não podem contar mais, por lutarem numa guerra que torna o homem impotente. Benjamin busca uma luta mais heróica

com a linguagem, luta cujo único heroísmo, ironicamente, é o de conseguir se ligar à perenidade do livro.

Esse embate com a linguagem e com o objeto pode ser pensado também como uma caçada, como quando criança Benjamin fazia ao caçar as borboletas:

Es begann die alte Jägersatzung zwischen uns zu herrschen: je mehr ich selbst in allen Fibern mich dem Tier anschmiegte, je falterhafter ich im Innern wurde, desto mehr nahm dieser Schmetterling in Tun und Lassen die Farbe menschlicher Entschliebung an, und endlich war es, als ob sein Fang der Preis sei, um den einzig ich meines Menschendaseins wieder habhaft werden könne. (BENJAMIN, GS IV-1, p. 244).

Começava a impor-se entre nós a velha lei dos caçadores: quanto mais eu me confundia com o animal em todas as minhas fibras, quanto mais eu me tornava borboleta no meu íntimo, tanto mais aquela borboleta se tornava humana em tudo o que fazia, até que, finalmente, era como se a sua captura fosse o único preço que me permitia recuperar a minha condição humana. (BENJAMIN, 2004, p. 107).

Da mesma forma que a faculdade mimética ao mesmo tempo em que encontra semelhanças encontra diferenças, o seu movimento é constituído não apenas de mergulho e imersão, mas também de tomada de distância. Falando sobre os jogos realizados por Benjamin com o distante e o próximo, em ensaio sobre a escrita em Benjamin, Jeanne Marie Gagnebin ressalta esse duplo movimento:

Pode-se adiantar, desde já, que dois movimentos, *aparentemente* opostos, regem esses jogos: um movimento crítico de tomada de distância, que ressalta a historicidade e, nesse sentido, a caducidade do objeto pesquisado (movimento contrário, portanto, às tentativas bem-intencionadas de “atualização” e de “aproximação” dos fenômenos históricos passados); e um movimento de imersão (*Versenkung*) no objeto que não deve ser confundido com uma tentação de simbiose imediatista, mas que questiona as delimitações rígidas da identidade do sujeito (GAGNEBIN, 1999, p. 85).

Mimetizar o objeto, produzir semelhanças – e por isso também diferenças, distâncias – com ele, esta é a entrada para a exposição da ideia. É também a chave do ensaísmo de Benjamin, que se revela como uma experimentação na linguagem, em busca do que ela pode oferecer para além da comunicação.

“Mas aquilo que está numa obra literária, para além do que é comunicado – e mesmo o mau tradutor admite que isso é o essencial – não será isto aquilo que se reconhece em geral como o inapreensível, o misterioso, o ‘poético’?” (BENJAMIN, 2011, p. 102)⁷. É nessa busca, expressa por Benjamin em seu “A tarefa do tradutor”, busca pelo que está para além da

⁷ “Was aber außer der Mitteilung in einer Dichtung steht – und auch der schlechte Übersetzer gibt zu, daß es das Wesentliche ist – gilt es nicht allgemein als das Unfaßbare, Geheimnisvolle, ‘Dichterische’?” (BENJAMIN, GS IV-1, p. 9).

comunicação que Benjamin escolhe outro caminho filosófico, que não o de uma teoria do conhecimento, que conceba a linguagem enquanto simples comunicação. A filosofia enquanto exposição é a busca por pensar outras potências da linguagem, o que Benjamin chamou de sua dimensão nomeadora. Na sociedade burguesa, esta dimensão sobra apenas na condição de rastro – em especial, na forma dos nomes próprios. Ao que parece, a esperança para Benjamin está nos rastros, não de um passado mítico ao qual ele pretendesse retornar – Benjamin não pode ser confundido com um nostálgico –, mas de potencialidades não realizadas, de histórias que não foram contadas que podem ainda ter efeito no presente.

Na busca por essa potência nomeadora da linguagem, no reconhecimento de sua fragilidade, reside a fertilidade do pensamento benjaminiano. Esta busca infindável o leva a pensar a filosofia como um constante exercício e descoberta de novas formas de exposição: o diálogo platônico, o ensaio, o tratado medieval, a crítica, a montagem...

A questão da exposição será o foco dos capítulos que seguem, porém de maneiras e em intensidades distintas. A exposição, em Benjamin, é o caminho pelo qual as Idéias – entre as quais “baila” a verdade – se expõem. Ela se dá, ainda, pelo movimento auto-reflexivo da própria filosofia. Partindo disso, há uma certa constelação que precisa ser trabalhada nesta dissertação. O primeiro capítulo terá como centro a análise da questão da exposição, da reflexão e da Ideia na tese de doutorado de Benjamin, *O conceito de crítica de arte no Romantismo alemão*, e a discussão sobre a relação entre a filosofia e a linguagem. O segundo capítulo apresentará a crítica como forma de exposição, a partir do ensaio sobre *As afinidades eletivas de Goethe*, e ainda a relação entre beleza e verdade estabelecida nesse ensaio, fundamental para o problema da exposição. No terceiro capítulo pretendo abordar o texto em que Benjamin explicita de forma mais detida (mas não por isso mais simples) a questão da exposição, que é o prefácio à *Origem do Drama Barroco Alemão*. Por fim, o quarto capítulo será o momento de pensar a exposição enquanto a experiência do objeto a partir da escrita e do ensaio.

Capítulo 1. A linguagem como *medium-de-reflexão*

„Ich habe nichts zu sagen. Nur zu zeigen. Ich werde nichts Wertvolles entwenden und mir keine geistvollen Formulierungen aneignen. Aber die Lumpen, den Abfall: die will ich nicht inventarisieren sondern sie auf die einzig mögliche Weise zu ihrem Rechte kommen lassen: sie verwenden“.

“Não tenho nada a dizer. Somente a mostrar. Não surrubiarei coisas valiosas, nem me apropriarei de formulações espirituosas. Porém, os farrapos, os resíduos: não quero inventariá-los, e sim fazer-lhes justiça da única maneira possível: utilizando-os”.

Walter Benjamin, Passagens (N 1a, 8).⁸

Benjamin não discute diretamente a questão da *Darstellung* no “Programa para a filosofia vindoura”⁹, ensaio de 1918; contudo, neste texto ele estabelece um diálogo com Kant que será importante para a compreensão desse conceito. O próprio Kant emprega não apenas o termo *Vorstellung*, mas também fala de *Darstellung*, e a diferenciação do uso que ele faz dos dois termos pode elucidar a diferença e as dificuldades que a questão da exposição impõe.

Vorstellung é utilizado de forma ambígua por Kant, ora significando um conteúdo mental, um ato subjetivo e privado, ora enquanto aquilo que é representado, o objeto intencional do ato de representar. Contudo, em geral, *Vorstellung* é empregado no sentido psicológico da representação, enquanto a *Darstellung* se aproximaria de um sentido mais concreto. *Darstellung* seria como a partitura musical, e *Vorstellung* como o conteúdo mental que surge a partir de sua “leitura”.¹⁰

In Kant's Critical philosophy Darstellung is a technical term that designates the mediation of the imagination between sensibility and understanding, the two branches of knowledge that form human cognition: "the making sensible of a concept" is its sensible presentation or representation, and this process can be effected either directly, via the schematism, or symbolically, by analogy. Darstellung is a crucial component of one's cognitive processes, one's self-definition, and one's psychological well-being: the displeasure and fear associated with the sublime result from the failure of the human faculty of presentation (Darstellungsvermögen). Kant also uses Darstellung in its more general sense to refer to the stylistic presentation or representation of his philosophical system. According to Kant, only mathematics is capable of pure presentation, and he expresses concern for the

⁸ Apesar de o texto das Passagens ter sido escrito de forma muito posterior aos textos discutidos nesta dissertação, a preocupação de Benjamin em mostrar mais do que dizer está presente desde seus escritos de juventude, o que justifica tal epígrafe, ainda que “deslocada” temporalmente.

⁹ No original alemão, “Über das Programm der Kommenden Philosophie”. (GS II-1, p. 157ss). As referências aos textos de Benjamin em alemão deverão vir no formato: GS (*Gesammelte Schriften*) II (*Zweiter Band – Segundo volume*)- 1 (*Erster Teil – Primeira Parte*), página.

¹⁰ Sobre isso, ver nos dicionários de Filosofia FERRATER MORA (1996) e RITTER (1972).

limitations and lack of elegance in the exposition of his Critiques. (HELPER, 1996, p. 10).

Na filosofia crítica de Kant, *Darstellung* é um termo técnico que designa a mediação feita pela imaginação entre sensibilidade e entendimento, os dois ramos do conhecimento que formam a cognição humana: “o tornar sensível um conceito” é sua apresentação ou representação sensível, e este processo pode ser efetuado diretamente, via esquematismo, ou simbolicamente, por analogia. *Darstellung* é um componente crucial para os processos cognitivos, a autodefinição e o bem-estar psicológico do sujeito: o desgosto e o medo associados ao sublime resultam de falha na faculdade humana da apresentação (*Darstellungsvermögen*). Kant também usa *Darstellung* em seu sentido mais geral para se referir à apresentação ou representação estilística de seu sistema filosófico. De acordo com Kant, apenas a matemática é capaz de pura apresentação, e ele expressa preocupação pelas limitações e falta de elegância na exposição de suas *Críticas*. (Tradução própria).

A compreensão da exposição como o movimento de tornar sensível um conceito a aproxima da *hypotypose*, isto é, a expressão de algo de tal maneira que ele pareça ganhar vida, tornar-se animado. Ao que parece, Kant não discute a relação – talvez sequer tenha atentado para ela – entre este sentido da *Darstellung* e aquele que se refere a seu estilo filosófico. Talvez tenham sido tratadas como se fossem duas exposições distintas. Benjamin, a partir de Hamann, une as duas concepções.

Hamann, na sua *Metacrítica sobre o Purismo da Razão*, critica em Kant o fato de que, assim como teria sido feito na filosofia de seu tempo, este negligencia o valor da linguagem, entendendo-a apenas enquanto um intermediário entre o conhecimento e o sujeito, um "meio" neutro. Hamann retoma o duplo sentido do *logos* grego, e aponta como a linguagem não é simples instrumento, mas é *constitutiva* da razão. Segundo Hamann, o problema de Kant está em não ter percebido que aquela exposição enquanto *hypotypose* kantiana seria realizada pela linguagem, que é sensível e intelectual ao mesmo tempo. Hamann expõe a linguagem como única mediação capaz de apreender a razão humana em sua historicidade.

Bleibt es also ja noch eine Hauptfrage: wie das Vermögen zu denken möglich sei? – das Vermögen, rechts und links, vor und ohne, mit und über die Erfahrung hinauszudenken? So braucht es keiner Deduction, die genealogische Priorität der Sprache vor den sieben heiligen Functionen logischer Sätze und Schlüsse, und ihre Heraldik zu beweisen. Nicht nur das ganze Vermögen zu denken beruht auf Sprache, den unerkannten Weissagungen und gelästerten Wunderthaten des verdienstreichen Samuel Heincke zufolge: sondern Sprache ist auch der Mittelpunkt des Missverständes der Vernunft mit ihr selbst, theils wegen der häufigen Coincidenz des grössten und kleinsten Begriffs, seiner Leere und Fühle in idealischen Sätzen, theils wegen des unendlichen der Rede – vor den Schlussfiguren u. dgl. viel mehr. (HAMANN, 1825, p. 9).

Então, resta ainda uma questão fundamental: como a capacidade de pensar é possível? – a faculdade de pensar à direita e à esquerda, antes e sem, com e além (d)a experiência? Então não é necessária nenhuma dedução para provar a prioridade genealógica da linguagem e sua heráldica sobre as sete funções sagradas das proposições e inferências lógicas. Não apenas a completa capacidade de pensar

baseia-se na linguagem – para seguir as previsões ignoradas e as conquistas vilipendiadas do valioso Samuel Heincke –, mas a linguagem é também o ponto central do mal-entendido da razão consigo mesma, em parte por causa da coincidência do conceito maior e do menor, seu caráter vazio e cheio, em proposições idealistas, em parte por causa das infundáveis figuras de linguagem que antecedem as conclusões, e muitas outras do mesmo tipo. (Tradução própria).

Benjamin retoma de Hamann esse elemento de perceber a linguagem ao mesmo tempo enquanto fundamento da razão e pivô do mal entendido da razão consigo mesma. A linguagem ganha o estatuto de fator que permite enxergar a historicidade da razão, e recolocar para a filosofia os problemas de toda a “transmissão, tradição e fé” (o que, segundo Hamann, é o que dá sentido à experiência), que foram excluídas da filosofia kantiana.

No seu “Programa”, Benjamin propõe, a partir de Hamann, como tarefa da filosofia vindoura não a contestação da teoria kantiana, mas a sua revisão. Segundo ele, ela deve ser revista em dois elementos principais: no que ele entende por conhecimento e por experiência. Segundo Benjamin, a filosofia kantiana conseguiu dar conta da “certeza do conhecimento que é perene” (*Gewißheit der Erkenntnis die bleibend ist*), mas não da “dignidade de uma experiência que era transitória” (*Dignität einer Erfahrung die vergänglich war*). (BENJAMIN, GS II-1, 158)¹¹. Pensar a temporalidade singular da experiência é a primeira interpelação que Benjamin faz à filosofia kantiana, o que, segundo Benjamin, Kant não conseguiu fazer por fundamentar-se sobre a física matemática, cujo mundo de objetos não dava conta da “própria experiência pura e simples”.

Daß Kant sein ungeheures Werk gerade unter der Konstellation der Aufklärung in Angriff nehmen konnte besagt, daß dieses an einer gleichsam auf den Nullpunkt, auf das Minimum von Bedeutung reduzierten Erfahrung vorgenommen wurde. Ja man darf sagen, daß eben die Größe seines Versuches, der ihm eigene Radikalismus eine solche Erfahrung zur Voraussetzung hatte deren Eigenwert sich der Null näherte und die eine (wir dürfen sagen: traurige) Bedeutung nur durch ihre Gewißheit hätte erlangen können. Kein vor-Kantischer Philosoph hat sich in diesem Sinne vor die erkenntnis-theoretische Aufgabe gestellt gesehen, keiner allerdings auch in dem Maße freie Hand in ihr gehabt, da eine Erfahrung deren Quintessenz deren Bestes gewisse Newton'sche Physik war derb und tyrannisch angefaßt werden durfte ohne zu leiden. Autoritäten, nicht in dem Sinne daß man sich ihnen kritiklos hätte unterordnen müssen sondern als geistige Mächte die der Erfahrung einen großen Inhalt zu geben vermocht hätten, gab es für die Aufklärung nicht. Was das Niedere und Tiefstehende der Erfahrung jener Zeit ausmacht, worin ihr erstaunlich geringes spezifisch metaphysisches Gewicht liegt wird sich nur andeuten lassen in der Wahrnehmung wie dieser niedere Erfahrungsbegriff auch das Kantische Denken beschränkend beeinflußt hat. Es handelt sich dabei selbstverständlich um denselben Tatbestand den man als die religiöse und historische Blindheit der Aufklärung oft hervorgehoben hat ohne zu erkennen in welchem Sinne diese Merkmale der Aufklärung der gesamten Neuzeit zukommen. (BENJAMIN, GS II-1, 159).

¹¹ Tradução de Vicente Sampaio, a partir de manuscrito que ainda será publicado pela Ed. 34.

O fato de que Kant pôde empreender sua obra monstruosa justamente sob a constelação do Esclarecimento significa que isso foi levado adiante em uma experiência como que reduzida a um ponto nulo, a um mínimo de significação. Sim, cabe dizer que justamente a grandeza de sua tentativa, o radicalismo que lhe era próprio, tinha como pressuposto uma tal experiência, cujo valor próprio se aproximava de zero e que só ao tornar-se uma certeza teria podido alcançar um significação (cabe-nos dizer: triste). Nesse sentido, nenhum filósofo pré-kantiano se viu posto diante da tarefa da teoria do conhecimento, nenhum tampouco teve mão tão livre sobre ela, uma vez que era permitido manusear de modo grosseiro e tirânico, sem sofrimento, uma experiência cuja quintessência, cujo melhor era uma certa física newtoniana. À época do Esclarecimento não havia autoridades - não no sentido de que teria sido preciso subordinar-se a elas sem crítica, mas como potências espirituais que teriam sido capazes de dar à experiência um grande conteúdo. O que é mais baixo e reles na experiência daquele tempo, aquilo em que reside seu peso metafísico específico e espantosamente pequeno, há de sugerir-se na simples percepção de como esse conceito de experiência mais baixo também influenciou restritivamente o pensamento kantiano. Trata-se aqui, sem dúvida, do mesmo fato que amiúde se destacou como a cegueira religiosa e histórica [*historisch*] do Esclarecimento, sem que se reconhecesse em que sentido essa característica do Esclarecimento convém a toda a modernidade.¹²

Kant é, para Benjamin, a base fundamental para o desenvolvimento da filosofia que ele propõe. Ao mesmo tempo, ele é também o seu entrave, não apenas por sua visão da experiência, mas também da metafísica e do conhecimento. Deste modo, Benjamin propõe como tarefa para a filosofia vindoura uma revisão de tais conceitos em Kant, que já teria deixado, para isso, o terreno preparado.

Quanto à metafísica – e aqui Benjamin se refere à metafísica não apenas no sentido em que Kant a admite explicitamente, a saber, o de um estudo a priori sobre as condições de possibilidade de conhecimento –, segundo Benjamin, Kant nunca contestou a sua possibilidade, mas apresentou os critérios segundo os quais essa possibilidade poderia ser demonstrada. Isto é, o conhecimento metafísico pode não ser considerado ciência segundo os critérios kantianos, pode ser um conhecimento mais frágil, não científico, mas não é impossível.

Quanto ao conceito de conhecimento e sua crítica, Benjamin dirá que o problema do conceito de conhecimento de Kant é que ele o entende como uma relação intencional entre sujeitos e objetos quaisquer. Benjamin retoma essa questão posteriormente no “Prefácio” à *Origem do Drama Barroco Alemão*, em que ele sugere o tratado medieval como forma exemplar para a filosofia, justamente por perceber que a relação de conhecimento é mais complexa.

Além disso, o conceito de conhecimento de Kant é problemático para Benjamin por sua relação com uma experiência que Benjamin diz ser de “baixo nível”. Segundo Benjamin, Kant deixou espaço a esta crítica por defender que as condições do conhecimento são as condições

¹² Tradução de Vicente Sampaio, a partir de manuscrito que ainda será publicado pela Ed. 34.

da experiência. A questão é que ele não pôde conceber um conceito de experiência que levasse em conta a linguagem e, portanto, um aquém e um além da linguagem.

Uma experiência que não considera a linguagem pode talvez se livrar do risco de recair em enganos e imprecisões, pois estes são característicos da incompletude do pensamento discursivo, e de sua incapacidade de abarcar o todo da experiência. Mas também não carrega nenhum teor histórico, nenhuma tradição, torna-se conceito vazio de sentido. O que dá unidade e continuidade à experiência é a linguagem – esta é o arcabouço social do conhecimento. A filosofia kantiana busca a exatidão como principal critério da verdade – por isso se deixa seduzir pela matemática –, e assim abandona a própria verdade. Pois a expressão única da filosofia não está em fórmulas e números, mas sim na linguagem.

Em sua tese de doutorado, Benjamin expõe o conceito de crítica de arte no primeiro romantismo alemão, em especial a partir de Friedrich Schlegel e Novalis. Conforme explica o tradutor da tese para o português, Márcio Seligmann-Silva, no prefácio que ele escreve para a obra e no livro do próprio Seligmann-Silva a respeito das relações entre Benjamin e os românticos, inicialmente, o doutorado de Benjamin seria sobre o conceito de tarefa infinita em Kant. Contudo, após se decepcionar com a filosofia da história de Kant, Benjamin decide substituir o tema pelo conceito romântico de crítica. É possível pensar que Benjamin substituiu Kant pelos românticos porque estes correram o risco que aquele não se dispôs a correr: o de pensar a historicidade da verdade e a própria filosofia enquanto, nas palavras de Novalis, um projeto “lingual” (*wörtlich*). (SELIGMANN-SILVA, 1999, p. 17). De fato, a tese de Benjamin ainda hoje chama atenção, como diz Seligmann no mesmo prefácio, pela

desconstrução do modelo tradicional de razão – e de verdade –, assim como pela desconstrução, no âmbito da filosofia da linguagem, da concepção que reivindicava a existência de um significado transcendental conectado aos significantes; desconstruções estas executadas pelos românticos de Jena e reatualizadas e redescobertas por Benjamin. (SILVA, in BENJAMIN, 2002, p. 9).

Schlegel e Novalis conceberam a verdade mesma enquanto reflexão, movimento infinito, que tem a arte como centro. Para isso, partiram do conceito de reflexão de Fichte.

Benjamin recorre à primeira versão, de 1794, da *Doutrina da Ciência*, quando Fichte ainda não havia desenvolvido a teoria da intuição intelectual, pois esta seria a versão mais próxima do pensamento dos românticos. Nesse texto de Fichte a reflexão é a reflexão de uma forma, e esta forma é a ação da inteligência. Esta ação exige, por sua vez, uma ação anterior da inteligência para se pensar e é, então, conteúdo de uma nova forma, e assim sucessivamente, num processo infinito de reflexão. Contudo, esse processo infinito não é de mera repetição do mesmo procedimento em níveis e níveis mais elevados, mas ela se

transforma e se complexifica a cada nível. A reflexão fichteana é, então, para Benjamin, “o refletir transformador – e apenas o transformador – sobre uma forma” (BENJAMIN, 2002, p. 31)¹³.

Fichte oferece, em seus escritos posteriores, a sua solução para o problema da relação entre sujeito e objeto e para essa infinitude a partir da possibilidade de uma intuição intelectual. Kant afirmou a possibilidade de uma intuição intelectual, mas apenas divina: Deus seria o único a conseguir compreender e expor um objeto de modo imediato, sem mediação sensível. Ao mesmo tempo, Kant negou sua possibilidade no campo da experiência e, portanto, enquanto conhecimento. Fichte tenta salvar a *intuição intelectual* enquanto o processo pelo qual o sujeito tem consciência do eu que pensa. É quando o eu é ao mesmo tempo sujeito e objeto do pensamento, quando subjetivo e objetivo se unem, pois se não se unissem o eu-objeto teria um sujeito que seria objeto de outro eu-sujeito, até o infinito.

Há duas diferenças no escrito fichteano de 1794 que explicam por que ele está mais próximo dos românticos. A primeira é que o centro da reflexão para Schlegel e Novalis não seria o eu, mas sim a arte. No texto de 1794, a reflexão não é operada pelo eu, mas é a reflexão de uma forma, assim como o é para os românticos. Benjamin fala de um duplo conceito romântico de forma, que permite compreender melhor a exposição. Uma é a forma-de-exposição (*Darstellungsform*), forma determinada da obra singular, que é rasgada pela crítica e pela ironia, que por esse processo chega à forma absoluta (o segundo conceito de forma), expressão da indestrutibilidade da obra de arte.

A segunda diferença entre o Fichte de 1794 e o Fichte posterior é a solução da intuição intelectual, que tenta “parar” a infinitude do processo do pensamento, infinitude esta que os românticos querem preservar. Salvar a infinitude era, para Schlegel e Novalis, muito mais do que simplesmente salvar um mero percurso vazio de um pensamento a outro. “A infinitude da reflexão é, para Schlegel e Novalis, antes de tudo não uma infinitude da continuidade, mas uma infinitude da conexão” (BENJAMIN, 2002, p. 36)¹⁴. Ainda que Benjamin temesse o risco de, no caminho do pensar, ao pensar do pensar, então ao pensar do pensar do pensar e assim sucessivamente, que a própria reflexão acabasse por se dissolver num absoluto vazio, e se esvaziasse de seu potencial de conexão, ele ressalta que os românticos pensam como tudo deve se conectar com tudo, sistematicamente. Esse infinito de conexões é o que Benjamin entende que é o absoluto romântico, e ele evoca outra temporalidade, distinta do que será o

¹³ “Es wird also unter Reflexion das umformende – und nichts als umformende – Reflektieren auf eine Form verstanden” (BENJAMIN, GS I-1, p. 20).

¹⁴ “Die Unendlichkeit der Reflexion ist für Schlegel und Novalis in erster Linie nicht eine Unendlichkeit des Fortgangs, sondern eine Unendlichkeit des Zusammenhanges”. (BENJAMIN, GS I-1, p. 26).

infinito de continuidade. Não se trata de uma infinitude numa “linha do tempo”, mas sim de que em cada segundo há um infinito de relações possíveis, que abre conexões com outros tempos. Essas conexões podem ser feitas por numerosos níveis de reflexão – como a reflexão é imediata, a mediação se dá pela imediação – Schlegel fala de uma “passagem que deve ser sempre um salto” (BENJAMIN, 2002, p. 37) ¹⁵.

A arte é o centro da teoria do conhecimento dos românticos. Ela é o *medium-de-reflexão*, o elemento que abre conexões com o absoluto. Nessa discussão a respeito da reflexão e do *medium*, Benjamin ressalta o caráter propriamente filosófico dos românticos, caráter este que foi ignorado durante muitos anos, devido à “terminologia mística”, como diz Benjamin a partir de A. W. Schlegel, empregada pelos autores de Jena. Esta terminologia mística era produto do “modo peculiar de pensar” de Friedrich Schlegel, que, nas palavras de Benjamin,

nötigte ihn, zwischen dem diskursiven Denken und der intellektuellen Anschauung eine Vermittlung zu suchen, da das eine seiner auf intuitives Begreifen gerichteten Intention, die andere seinem systematischen Interesse nicht genügte. Er fand sich also, da sein Denken nicht systematisch entfaltet, wohl aber durchaus systematisch orientiert war, vor das Problem gestellt, mit äußerster Eingeschränktheit des diskursiven Denkens das Maximum an systematischer Tragweite der Gedanken zu verbinden. Was insbesondere die intellektuelle Anschauung betrifft, so ist Schlegels Denkweise im Gegensatz zu derjenigen vieler Mystiker ausgezeichnet durch Indifferenz gegen Anschaulichkeit; er beruft sich nicht auf intellektuelle Anschauungen und entrückte Zustände. Vielmehr sucht er, um es in eine Formel zusammenzufassen, eine unanschauliche Intuition des Systems, und er findet sie in der Sprache. (...) Schlegels Denken ist ein absolut begriffliches, d. h. sprachliches. (BENJAMIN, GS I-1, p. 47).

obrigava-o a buscar uma mediação entre o pensamento discursivo e a intuição intelectual, uma vez que um não era suficiente para sua intenção dirigida ao conceber intuitivamente, nem a outra para seu interesse sistemático. Assim, uma vez que seu pensamento não se desdobrava de modo sistemático, embora estivesse orientado de maneira totalmente sistemática, ele se encontrou diante do problema de relacionar a limitação extrema do pensamento discursivo com o máximo de alcance sistemático. Particularmente no que se refere à intuição intelectual, o modo de pensar de Schlegel, em oposição àquele de muitos místicos, distingue-se pela indiferença com relação à evidência intuitiva ele não invoca intuições intelectuais e estados de enlevo. Ele busca na verdade, para resumir numa fórmula, uma intuição não intuitiva do sistema, e a encontra na linguagem. (...) O pensamento de Schlegel é *absolutamente conceitual*, isto é, *linguageiro*. (BENJAMIN, 2002, p. 55, grifos do próprio Benjamin. Tradução alterada).

A citação acima nos fornece um tesouro de questões, que não serão exaustivamente discutidas aqui, mas serão levantadas na medida em que contribuem para a reflexão sobre a

¹⁵ “*Es handelt sich also um eine Vermittlung durch Unmittelbarkeiten; Friedrich Schlegel kannte keine andere und er spricht' gelegentlich in diesem Sinne von dem 'Übergang, der immer ein Sprung sein muß'*” (BENJAMIN, GS I-1, p. 17). “Salto”, nesse excerto, é *Sprung*, o que nos remete ao conceito benjaminiano de origem, *Ursprung*. A origem para Benjamin é marcada por essa mesma relação temporal: ela não é a fonte em um passado mítico ao qual se deve voltar, mas esse salto de conexões em diversos tempos, que contribui para a compreensão do presente.

Darstellung. Nela Benjamin insere a discussão sobre o sistema, e afirma a orientação sistemática de Schlegel, ainda que ele não tivesse um sistema. Segundo Jeanne Marie Gagnebin, tal descrição poderia servir também para o próprio Benjamin (GAGNEBIN, 1999, p. 66). Além disso, neste excerto, Benjamin descortina a “limitação extrema do pensamento discursivo”, e o coloca na base da incompreensão a que foram submetidos os românticos.

Segundo Benjamin, a crítica, para os românticos, é justamente a autorreflexão da obra de arte. É, portanto, algo objetivo, pois ela só se dá segundo a própria poesia – é a poesia refletindo sobre si mesma. A reflexão para os românticos é – como em Fichte – infinita, e precisa sê-lo – diferente de Fichte –, pois ela é o momento de compreensão de algo que é incompleto. Se a obra fosse completa e acabada, caberia apenas contemplá-la. É porque ela é incompleta que ela é passível de crítica. É a crítica que completa a obra, a rejuvenesce, a reconfigura no seu tempo, a leva mais além. Daí buscar o infinito no finito, tratar as obras como infinitas, mesmo em sua finitude, para percebê-las incompletas. (BENJAMIN, 2002, p. 78).

Benjamin acena para o fato de que Schlegel entende o absoluto enquanto individual, e o individual enquanto absoluto. Isto vale especialmente para a relação que ele estabelece entre a Ideia da arte e a obra de arte. “A Ideia é obra, e também, se esta vence a limitação de sua forma de Exposição, a obra é Ideia” (BENJAMIN, 2002, p. 97)¹⁶. A tarefa que Schlegel atribui à poesia universal progressiva, a saber, a poesia romântica, que reflete a respeito de si mesma, é a de expor “a Ideia da obra na obra total” (BENJAMIN, 2002, 97)¹⁷. O que Benjamin ressalta nesse ponto é que essa poesia universal progressiva não se dá em termos de um progresso, pois não é uma tarefa infinita indeterminada nem um tempo infinito vazio. O *medium-de-reflexão* está presente na análise de Benjamin justamente para que se evite essa percepção. “Portanto, não se trata de um progredir no vazio, de um vago sempre poetar melhor, mas, antes, de um desdobramento e de uma intensificação continuamente mais abrangentes das formas poéticas”. (BENJAMIN, 2002, 98)¹⁸.

Benjamin realiza no doutorado um movimento comum em seus escritos, no qual ele se apropria de determinados elementos do pensamento dos autores que estuda e marca suas discordâncias em relação a outros elementos. No caso dos pensamentos dos românticos,

¹⁶ “*Die Idee ist Werk und auch das Werk ist Idee, wenn es die Begrenztheit seiner Darstellungsform überwindet*” (BENJAMIN, GS I-1, p. 91).

¹⁷ O trecho inteiro no original: “*Die Darstellung der Idee der Kunst im Gesamtwerk hat Schlegel zur Aufgabe der progressiven Universal poesie gemacht; diese Bezeichnung der Poesie weist auf nichts anderes als jene Aufgabe hin*” (BENJAMIN, GS I-1, p. 91).

¹⁸ “*Also nicht um ein Fortschreiten ins Leere, um ein vages Immer-besser-dichten, sondern um stetig umfassendere Entfaltung und Steigerung der poetischen Formen handelt es sich*” (BENJAMIN, GS I-1, p. 92).

Benjamin se aproxima deles especialmente pelo conceito de verdade e pela possibilidade da crítica imanente, como um desdobramento da própria obra de arte. Ao mesmo tempo, fica claro o desconforto de Benjamin e em relação à Ideia romântica e à noção triunfal da obra de arte como infinita – a sua insistência em relação a uma descrição desta infinitude como algo mais do que apenas um movimento vazio pode expressar a desconfiança de Benjamin em relação ao infinito.

A Ideia romântica da arte é o *medium-de-reflexão* das formas, no qual todas as formas se relacionam num *continuum*. A “idéia é a expressão da infinitude da arte e da sua unidade” (BENJAMIN, 2002, p. 115)¹⁹. O problema de uma tal visão, para Benjamin, repousa na questão da infinitude, e por isso ele oporá à ideia romântica o ideal goetheano, no seu posfácio à tese de doutorado. Benjamin inicia o posfácio afirmando a oposição clara que existe entre as teorias da arte dos românticos e a de Goethe. Em primeiro lugar, porque a teoria romântica da arte se apóia sobre a sua criticabilidade, enquanto Goethe nega a criticabilidade da obra de arte, ainda que não de forma explícita. Nesta contenda, Benjamin procura salvar a possibilidade da crítica. Além disso, Benjamin percebe a oposição entre a ideia dos românticos, que se funda num *continuum* das formas, e o ideal de Goethe, que coloca em questão o conteúdo das obras, de forma descontínua. Os puros conteúdos de Goethe são os chamados *Urbilder*, arquétipos, figuras primordiais que não estão em obra alguma, mas orientam as obras. Benjamin parece se aproximar com mais veemência do Ideal goetheano, que, segundo ele, é a Ideia no sentido platônico, mas que não pode ser meramente “imitado” pela obra de arte, pois o Ideal não pode ser perceptível, apenas pode ser intuído. Expor o Ideal na forma da arte seria então a tentativa inglória (a *Aufgabe*) de tornar perceptível algo que é apenas intuível. Talvez isso nos permita compreender melhor a seguinte passagem do final da tese sobre os românticos:

Im Verhältnis zum Ideal bleibt das einzelne Werk gleichsam Torso. Es ist eine vereinzelte Bemühung, das Urbild darzustellen, und nur als Vorbild kann es mit anderen seinesgleichen dauern, nie aber vermögen sie zur Einheit des Ideals selbst lebendig zusammenzuwachsen. (BENJAMIN, GS I-1, 114).

Em relação ao Ideal, a obra singular permanece como que um torso. Trata-se de um esforço isolado para expor o arquétipo, e apenas enquanto modelo pode perdurar junto a outros semelhantes a si, mas estes nunca podem crescer de um modo vivo em direção à unidade do Ideal mesmo. (BENJAMIN, 2002, p. 118).

¹⁹ “Die Idee ist der Ausdruck der Unendlichkeit der Kunst und ihrer Einheit” (BENJAMIN, GS I-1, 110).

A legitimação da crítica, que Benjamin busca salvar junto com os românticos, apesar das críticas feitas a eles, se dá justamente sobre a sua dimensão prosaica²⁰. “Crítica é exposição do núcleo prosaico em cada obra. Aqui o conceito de exposição é compreendido no sentido químico, como produção de uma matéria através de um processo determinado, ao qual as outras matérias são submetidas” (BENJAMIN, 2002, p. 114)²¹. Aqui o termo *Darstellung* é tomado no sentido químico de produção, extração, obtenção de um composto a partir de outros. O núcleo prosaico é, portanto, produzido pela exposição, a partir de outros elementos presentes na obra. Nesse sentido, a exposição é trabalho produtivo. Esse conceito se relaciona claramente à teoria da *Darstellung* feita pelo poeta Klopstock, que buscava enxergar a *Darstellung* não como reprodução, e sim como produção.

Enquanto produção, experimento produtivo dentro da obra, a crítica de arte funciona, assim como a ideia da arte, como um *medium-de-reflexão*. Neste sentido, pensar a obra significa pensar a si mesmo enquanto sujeito cognoscente, e pensar o tempo no qual ela foi produzida abre conexões com o tempo presente, ainda que tais conexões sejam mais pelas diferenças – as quais Benjamin jamais se negou a esconder, pelo contrário, Benjamin está interessado na especificidade de cada tempo – do que por qualquer identificação. Quando Benjamin se interessa, portanto, pelos românticos, por Goethe ou pelo drama barroco, ele vê mais do que as obras (ainda que por si só as obras já sejam dignas de interesse), mas está interessado nos seus teores de coisa e de verdade – nas questões históricas e filosóficas que elas suscitam.

De forma semelhante, pensar a linguagem como *medium-de-reflexão* é enxergar nas rachaduras da linguagem conexões com as rachaduras na totalidade do mundo. É denunciar a relação burguesa com a linguagem. Nas palavras do filósofo Leandro Konder:

Benjamin sustenta que na organização da sociedade burguesa a linguagem foi sendo forçada a se afastar de uma certa magia que tinha nas suas origens. As inovações tecnológicas, sob o controle de critérios comunicativo-utilitários, foram sendo relegadas ao campo específico das tecnologias, dos conhecimentos especializados e das atividades pragmáticas. E o uso mais livremente criativo das palavras ligadas aos sentimentos vívidos e às tensões da subjetividade ficou mais ou menos relegado à espontaneidade das crianças ou à audácia da expressão dos poetas, dos artistas (KONDER, 2002, p. 157).

²⁰ “Prosaico” neste contexto se relaciona com o que Benjamin chama de sobriedade (*Nüchternheit*) prosaica, isto é, descrevendo rapidamente, a uma escrita que obedece ao próprio ritmo exigido pela linguagem, que não tenta encantar, seduzir ou arrebatar o leitor. A busca do núcleo prosaico é a tentativa de manter-se fiel ao objeto, recusando um certo subjetivismo e um uso instrumental da linguagem. Este conceito de sobriedade é devedor dos românticos e de Hölderlin. O termo prosaico ainda revela uma dimensão histórica da obra, sua compreensão como fenômeno ordinário, cotidiano.

²¹ “Kritik ist die Darstellung des prosaischen Kerns in jedem Werk. Dabei ist der Begriff »Darstellung« im Sinne der Chemie verstanden, als die Erzeugung eines Stoffes durch einen bestimmten Prozeß, welchem andere unterworfen werden.” (BENJAMIN, GS I-1, p. 109).

Benjamin coleciona imagens que lhe ofereçam possibilidades nesse experimento com a linguagem. A imagem da criança, a linguagem poética, a montagem surrealista... o ensaio, o tratado, o diálogo platônico... Todas estas expõem a necessidade, que a exposição se auto-impõe, de ser produtiva e experimental, porque ela precisa descobrir maneiras de lidar com o paradoxo: a necessidade de fazer algo que não pode ser feito, expor a verdade quando a verdade não se deixa apreender. Como já foi dito, mas nunca é demais reforçar, expor a verdade é tarefa fadada ao fracasso porque, por um lado, a filosofia é condicionada à insuficiência pela linguagem e, por outro lado, a verdade sempre escapa, por ser movimento. Esta reflexão evoca a carta VII de Platão, na qual ele se questiona a respeito do dizível e do indizível, e relembra as falhas da linguagem, especialmente da linguagem escrita, que fixa conhecimentos distantes do que ele chama de “verdadeiro”. Apesar disso, o próprio Platão não resistiu à tentação de realizar o impossível, buscar uma exposição da verdade na *escrita* de seus diálogos.

A limitação, contudo, não quer dizer impotência. Por isso a filosofia é perigosa, pois talvez o seu potencial emancipatório de resistência esteja justamente no seu limite enquanto exercício. A fragilidade fértil da filosofia lhe permite romper com o pensar dominador e impede que a filosofia se cristalice numa fórmula pronta ao exigir que se busque incansavelmente esse destruir e reconstruir, recomeçar e recomeçar.

Capítulo 2. Verdade e Beleza

*Erhabner Ironie scheint dies »Ep ihr den leib ergreift« bestimmt zu sein. Jene Liebenden ergreifen ihn nie
- was tut es, wenn sie nie zum Kampf erstarken? Nut um der Hoffnungslosen willen ist uns die Hoffnung
gegeben.*

Esse “antes que alcanceis o corpo” parece destinado a sublime ironia. Aqueles amantes jamais o alcançam – que importa se eles jamais se fortaleceram para a luta? Apenas em virtude dos desesperançados nos é concedida a esperança.

Benjamin, *As afinidades eletivas de Goethe*.

A primeira coisa que o ensaio “As afinidades eletivas de Goethe” (escrito em 1922 e publicado em 1924/1925) e o verbete “Goethe” (escrito entre 1926 e 1928) têm em comum, além de terem sido obviamente ambos textos de Benjamin sobre Goethe, é o fato de que não é, de maneira alguma, critério de sua produção a preocupação em agradar aos leitores. Ao falar de Goethe, Benjamin busca aquilo que depois ele expressará nas suas teses “Sobre o conceito de história”: escovar a história a contrapelo. Quando escovamos um cachorro na direção de seu pelo “brilhante” (na tradução francesa das teses, feita pelo próprio Benjamin, ele diz do “pelo brilhante” da história), veremos apenas beleza. Para encontrar as pulgas e feridas, é preciso escová-lo a contrapelo. É isso o que propõe Benjamin: que encontremos as marcas do oprimido na chamada “história oficial”.

Tais teses estão entre as últimas produções de Benjamin, quando seu compromisso com o marxismo já estava consolidado. Contudo, Benjamin jamais foi dogmático e sempre soube dirigir olhos críticos às situações políticas de seu tempo, mesmo antes de sua relação com o marxismo, e ainda depois, mesmo quando tais situações eram protagonizadas por outros que proclamavam praticar as teorias de Marx. Os dois escritos sobre Goethe se filiam a cada uma destas duas situações.

O ensaio sobre as *Afinidades eletivas* foi escrito em meio à República de Weimar, cujo governo tentava tomar distância em relação à Berlim da Prússia, à Berlim do Império e à Berlim Vermelha dos Espartaquistas²². Chamar-se Weimar e não República de Berlim

²² A República de Weimar se refere à república parlamentar da Alemanha no período entreguerras, sob o governo do Partido Social-democrata alemão. Nas palavras de Willi Bolle, “Benjamin estava preocupado com a existência de fortes elementos autoritários na República de Weimar: estruturas jurídicas, administrativas, militares e policiais, comprometidos com o *ancien regime*” (BOLLE, 1988, p. 47). Apesar de o fim da guerra trazer a República, o que Benjamin percebe é que as transformações eram mais superficiais do que se esperava. O próprio classicismo da República de Weimar, a tentativa de evocar um passado mítico alemão, confirma isso. Outra expressão de tais elementos autoritários foi a repressão à chamada Liga Espartaquista, fundada por Karl

significa, além disso, a busca de uma associação com uma Alemanha clássica, nacionalista, simbolizada por Goethe e Schiller, os cânones da nação alemã. O projeto benjaminiano de crítica de Goethe e de sua conseqüente ‘descanonização’ é, portanto, político. O jovem Benjamin já reconhece que a crítica só pode ser política.

Benjamin busca se apropriar de um outro Goethe, sob outro ponto de vista que o da transmissão tradicional. Em vez de simplesmente negar o autor como um escritor burguês ou como um clássico “canonizado”, Benjamin procura observá-lo por outro viés – busca a fragilidade em Goethe, a forma como ele expressa as contradições de seu tempo em suas próprias contradições. E por isso ele “encontra as pulgas de Goethe”, revela um Goethe muito mais humano do que fazem seus comentadores anteriores.

Tal humanidade de Goethe não deixa de transparecer também no verbete que Benjamin escreve sob encomenda da Enciclopédia Soviética. O convite para a realização deste verbete não teria acontecido se Benjamin não tivesse conhecido, em 1924, Asja Lacis, figura importante na sua adesão ao marxismo. Em 1926, Benjamin viaja a Moscou, e como transparece em seu *Diário de Moscou*, retorna desiludido em relação à União Soviética. Ao que parece, os editores da Enciclopédia também se desapontam com Benjamin, pois esperavam um verbete que mostrasse o quão revolucionário era Goethe. E Benjamin não poderia ser infiel à verdade: por mais que sua escrita tivesse sido alterada por sua adesão ao marxismo, sua visão de Goethe não mudou. Goethe era contrário à Revolução Francesa e, nos termos de Soret²³, “Goethe é liberal em sentido abstrato, mas na prática ele tende para os princípios mais reacionários” (SORET apud BENJAMIN, 2009, p. 174). Por citar e corroborar com uma tal opinião, o texto de Benjamin foi praticamente todo modificado pelos editores da Enciclopédia.

Benjamin recusa, nessa exposição (*Darstellung*) da vida e das posições políticas e filosóficas de Goethe, o olhar idealizado que era típico de seu tempo e desejado pelos editores da Enciclopédia. Para Benjamin, Goethe não pode ser visto nem como um herói mítico, nem como um revolucionário. Ele era um pensador versátil, que se ocupava das mais diversas atividades, e buscava dar conta de tudo o que importasse para os alemães, um escritor fiel ao seu ofício. Goethe não conseguiu ser um defensor da boa moral e do casamento, como

Liebknecht e Rosa Luxemburgo, e o assassinato dos dois fundadores, por parte do governo socialdemocrata de Weimar.

²³ Segundo nota do próprio Benjamin, “Frédéric Jacob Soret (1795-1865), oriundo de uma família huguenote de Genebra (seu pai foi pintor na corte da czarina Catarina II), estudou ciências naturais em Paris e, deslocando-se para Weimar como preceptor dos filhos do duque, logo entrou no círculo de amigos de Goethe e tornou-se seu interlocutor em assuntos de mineralogia, cristalografia, óptica, filosofia da natureza etc”. (BENJAMIN, 2009, p. 160-161).

queriam os seus biógrafos alemães, e jamais foi grande personagem na luta pela liberdade. Tendo trabalhado na corte de Weimar, Goethe desenvolve uma tal repulsa pelo Estado, que pede para deixar seu cargo de oficial e evita a todo custo qualquer envolvimento nas lutas políticas. Segundo Benjamin, os seus estudos sobre a natureza são a única forma que ele encontra para reconciliar a estética e as lutas políticas. Para Goethe, a história é vista como história natural. A história das coisas precisa ser buscada em seu fenômeno originário (*Urphänomen*).

A filosofia expositiva de Benjamin, como vimos até aqui e veremos com mais detalhe no próximo capítulo, é feita como exercício de sua forma. Uma das formas de exposição a que Benjamin mais se dedicou foi a crítica literária. Ela procura expor a verdade da obra e, como já foi elucidado no capítulo anterior, isso só pode se dar pelo mergulho naquela obra, sua análise imanente. Este capítulo será dedicado a compreender a crítica como uma forma de exposição. Observar como Benjamin une a teoria e o seu próprio fazer filosófico em sua relação com a exposição.

Um problema ficou em aberto na tese sobre o conceito romântico de crítica, a saber, o desafio de uma exposição que desse conta de forma e conteúdo da obra de arte. Buscando solucioná-lo, Benjamin chega a uma outra distinção, entre o teor de coisa (*Sachgehalt*) e o teor de verdade (*Wahrheitsgehalt*) das obras. Em primeiro lugar, é importante ressaltar o uso do termo *Gehalt*, que pode ser traduzido em português como “teor”, apesar de algumas traduções de textos de Benjamin trazerem, inadequadamente, a tradução de *Gehalt* por “conteúdo”. O termo é apropriado por Benjamin a partir de Goethe, a fim de evitar a discussão sobre forma e conteúdo (daí a tradução por conteúdo ser inadequada), uma separação considerada, por ambos os autores, infértil, já que não há forma sem conteúdo e conteúdo sem forma. Teor é muito mais do que o simples conteúdo da obra. O teor de coisa se refere ao elemento histórico material presente na obra, que o liga ao seu tempo, enquanto o teor de verdade está relacionado ao que há na obra de trans-histórico, ou seja, o que atravessa a história, sem jamais deixar de ser histórico. Benjamin declara que quanto mais significativo é o teor de verdade de uma obra, mais a sua ligação com o teor de coisa é interna e imperceptível. O teor de verdade de uma obra jamais se apresenta imediatamente aos que lhe buscam, e é por isso que é preciso buscar seus rastros.

O comentário, procedimento filológico, é a busca pelo teor de coisa de uma obra, enquanto a crítica procura o seu teor de verdade, e ambos os processos estão interligados. O comentário é o primeiro passo, que prepara o terreno para a crítica. Ele é o movimento minucioso de conhecimento do objeto e de busca de suas determinações históricas e dos seus

diversos aspectos e relações. A crítica, por sua vez, é a possibilidade de, a partir desse conhecimento minucioso, indagar o objeto em busca de sua verdade.

A verdade da obra vai além de sua finitude histórica, mas ainda está relacionada a ela. Por isso Benjamin distingue o teor de coisa, o que há de mais material, histórico e passageiro na obra, do teor de verdade, que transcende o teor de coisa, mas sem deixar de ser também histórico. A verdade em Benjamin é algo que se move no tempo e que só existe na história. Mais do que isso, para expor o teor de verdade de uma obra é preciso submetê-la à prova do tempo, é preciso ver seu teor de coisa perecer.

Benjamin, durante a escrita do ensaio sobre as afinidades eletivas, está preocupado com uma problemática comum aos românticos de Jena, que é a da duração da obra de arte. Para os românticos, as obras de arte são como organismos vivos, num processo de amadurecimento constante. Por isso, a arte é caracterizada pela possibilidade de sempre receber novas interpretações e novas críticas e se perpetuar por meio desses novos olhares, e os críticos são constituidores da obra, dentro desse processo. Benjamin concorda com esse caráter de abertura da obra e com o papel do crítico na iluminação de suas diversas possibilidades de transmissão. Contudo, ele não pode concordar com a idéia da obra de arte enquanto qualquer ser orgânico numa progressão infinita. A recepção das obras, para Benjamin, é conflituosa, e elas estão sujeitas a perecer conforme o passar do tempo e a morrer. Ora, conforme o tempo passa, e o teor de coisa da obra começa a dar sinais de sua caducidade, ela aparece com mais força aos olhos dos comentadores, que podem explorar suas diversas camadas de sentido com um olhar de seu tempo. A filologia permite então pensar a historicidade das palavras para uma crítica do passado e do presente. Conforme o tempo passa, diz Benjamin, mais o teor de coisa e o teor de verdade, inicialmente unidos na obra, começam a aparecer disjuntos. Por essa disjunção é que o teor de verdade ganha seu aspecto de provocação e indagação ao crítico. Segundo ensaio do estudioso Luís Inácio Costa:

Paradoxalmente, é o próprio deperecimento histórico da obra que pode nela despertar uma centelha de vida, suficiente, no entanto, para instigar o crítico. O 'teor de verdade' da obra aparece então como uma força residual da destruição histórica, um resto do inconciliado, tão significativo quanto perturbador ("um enigma", diz Benjamin), que interpela o leitor e lhe dirige o seu apelo por redenção. (COSTA, 2014, 10).

Benjamin constrói uma metáfora para que compreendamos a distinção entre o comentador e o crítico. Se a obra fosse uma pilha de madeira em chamas, o comentador seria como o químico; o crítico, como o alquimista. O primeiro só veria madeira e cinzas, o começo e o fim, os objetos separados e quase desconexos. O segundo veria as próprias chamas, o

processo enquanto um enigma: “o enigma daquilo que está vivo” (BENJAMIN, 2009, 14)²⁴. Aquilo que está de fato vivo se move, não pode ser previsto, nem determinado. A vida carrega consigo a possibilidade de liberdade nesse movimento. Além disso, a chama traz ao mesmo tempo a idéia da permanência de algo vivo e a da destruição dos materiais que existiam antes dela.

Esta relação entre o químico e o alquimista remete às quatro principais figuras do romance de Goethe, que como esclarecidos não levam mais a sério a antiga Alquimia, mas inclinam-se agora aos conhecimentos científicos da Química – e que apesar de sua ligação com o Esclarecimento, como será discutido adiante, não conseguem ser íntimos da liberdade.

Segundo Luís Inácio Costa (2014), é interessante ainda perceber que o comentador seja assimilado ao químico, profissional de uma ciência especializada, enquanto o crítico está assimilado ao alquimista, um místico que busca decifrar enigmas. O comentarista, como o químico, busca o conhecimento do objeto em seus aspectos mais materiais, enquanto o alquimista, próximo do teólogo, procura desvendar as camadas e camadas de sentido que envolvem o objeto. O próprio Benjamin, como crítico, é comparado ao alquimista. Enquanto o químico só quer destrinchar madeira e cinzas, a fim de analisar a mudança do material realizada pelo fogo, reserva-se ao alquimista o papel de desvendar o enigma da chama – ‘o enigma do que está vivo’. Em primeiro lugar, viver é muito mais do que apenas uma categoria biológica, mas um problema metafísico. Por isso mesmo se pode dizer que não apenas as pessoas, mas tanto as obras de arte quanto outras coisas possuem também vida. Elas também crescem num processo, no qual ao fim perecem. A história das obras prepara a sua crítica, e por isso a distância histórica aumenta a sua força. É essa a tarefa da crítica, levar a cabo o processo de queima, de mortificação da bela aparência da obra. A crítica é o processo de morte da obra mesma, para que se ressalte o seu teor de verdade. No livro *Walter Benjamin: Os cacos da história*, a filósofa Jeanne-Marie Gagnebin esclarece o papel da distância histórica nesse processo.

A procura da verdade, obra do julgamento crítico posterior ao comentário, não tende, portanto, a uma coincidência falsamente imediata entre um passado sempre “atual” e um presente narcísico, mas exige um decifrar paciente da distância histórica. (GAGNEBIN, 1982, p. 46).

A distância histórica é importante pelo efeito de estranhamento que ela produz. O estranhamento que o comentador/crítico tem do teor de coisa torna possível a sua percepção

²⁴ “Wo jenem Holz und Asche allein die Gegenstände seiner Analyse bleiben, bewahrt für diesen nur die Flamme selbst ein Rätsel: das des Lebendigen”. (BENJAMIN, GS I-1, p. 126).

do teor de verdade, antes oculto sob aquele. De algum modo o que Benjamin coloca aqui é como o histórico e o trans-histórico estão intrinsecamente relacionados, de modo a só por um exercício artificial e abstrato poderem ser dissociados. “Nesse sentido a história das obras prepara sua crítica e, por conseguinte a distância histórica aumenta sua força/violência/poder (*Gewalt*)” (G-S, I-1, p. 126, traduzido pela prof^a. Jeanne-Marie Gagnebin).

O procedimento do crítico é o que aparenta filosofia e arte: “Todas as obras autênticas têm seus irmãos no âmbito da filosofia” (BENJAMIN, 2009, 80)²⁵. Esse parentesco da arte com a filosofia se dá por que as obras de arte são figuras pelas quais aparece o ideal (aquele discutido no capítulo anterior, o ideal goetheano) da filosofia, o segredo da obra de arte que talvez possa ser conhecido pela crítica filosófica, como quando se conhece uma irmã que tem um segredo e se lhe tenta decifrar através seus irmãos.

Benjamin afirma que não há nenhuma pergunta que abranja a totalidade da filosofia, pois a unidade da filosofia está num âmbito distinto daquele de seus problemas e suas soluções, colocando mais uma vez em questão a proposta do sistema. Apesar dessa intangibilidade do sistema, as obras de arte são as configurações que ao menos se aproximam do ideal do problema. A tarefa da crítica é fazer aparecer o ideal do problema, chamado por Benjamin de teor de verdade. Contudo, a crítica sempre se detém antes, e esta tarefa nunca é completamente realizada, pois não é possível acessar diretamente a verdade.

O procedimento crítico de Benjamin nesse ensaio é exemplar para questão da exposição (*Darstellung*). Por isso, será preciso fazer um desvio aqui para apresentar brevemente a obra de Goethe e o comentário e a crítica realizados por Benjamin.

Os críticos tiveram, na época de sua publicação, muita dificuldade em interpretar o gesto do romance *As afinidades eletivas*, do já velho e consagrado Goethe. Era um constrangimento explicar como Goethe pôde, em vez de condenar o adultério no romance, exaltar a personagem Ottilie, pivô da destruição do casamento de Charlotte e Eduard. Alguns disseram que Goethe escrevera ali na verdade uma defesa do casamento, pois sua verdadeira voz era a do Mittler, o mediador das questões matrimoniais naquela história. A grande questão é que não se poderia destruir a bela imagem de cânone sacralizado que a crítica, em especial Gundolf (o grande crítico do tempo de Goethe) criou do escritor.

Benjamin contraria toda a crítica anterior, e sustenta que a grande questão que envolve o romance, seu teor de coisa, não é o casamento, mas sim o mito e o mítico. A beleza do romance não está na sua mensagem edificante sobre o casamento, mas na luta entre um apego

²⁵ “Und alle echten Werke haben ihre Geschwister im Bereiche der Philosophie”. (BENJAMIN, GS I-1, p. 172).

à natureza e a uma idéia de harmonia familiar e os poderes míticos presentes tanto na primeira, representada pelo lago em que o filho de Charlotte perde a vida, quanto na segunda, que se pode ver pela vida de escolhas baseadas em convenções sociais e pela incapacidade dos protagonistas em tomar decisões éticas verdadeiras.

Tomar decisões (*Entscheidung*), para Benjamin, é algo diferente de fazer escolhas/eleições (*Wahl*). Enquanto as decisões são as ações éticas que se dão pelo enfrentamento das condições humanas, as escolhas estão ainda no âmbito do mito, são atitudes submissas ao destino, expressões da incapacidade de agir historicamente e assumir a própria liberdade.

Benjamin dirá, no ensaio “Destino e caráter”, escrito em 1919, que o destino está ligado à culpa e à infelicidade, “vista como a resposta de Deus ou dos deuses a uma dívida religiosa” (BENJAMIN, 2011, 92)²⁶. Destino nada tem a ver com inocência. Na visão que a tragédia grega faz do destino, a felicidade não está ligada à inocência, mas sim à *hybris*, a tentação de enfrentar o próprio destino, superando os limites do que é humano. Quanto à felicidade, esta sai de cena quando o destino atua. “A felicidade é, muito mais, o que liberta aquele que é feliz das cadeias do destino e da rede do seu próprio destino” (BENJAMIN, 2011, 92)²⁷.

Se apenas consegue dar conta da culpa, desventura e infelicidade, mas perde de vista felicidade, bem-aventurança e inocência, o destino não está, portanto, no domínio da religião. Benjamin busca outro espaço que o destino poderá ocupar, e o encontra no direito. O direito é de tal modo demoníaco que expulsa a inocência e a bem-aventurança, usando como medida dos homens apenas culpa e infelicidade.

Para Benjamin, o teor de coisa do romance de Goethe é o mítico. As quatro personagens do romance caminham na insípida trilha do destino. Não é certo dizer que não agem, mas suas ações são incompletas e “naturais” – segundo a metáfora do texto das afinidades eletivas, em que as convenções sociais são entendidas como uma segunda natureza – porque estão sujeitas à fatalidade, especialmente encarnada nas convenções sociais. São pessoas culpadas por não decidir.

Wohl paßt Ottilie sich Eduards Flötenspiel an, aber es ist falsch. Wohl duldet Eduard lesend bei Ottilie, was er Charlotten verwehrte, aber es ist eine Unsitte. Wohl fühlt er sich wunderbar von ihr unterhalten, aber sie schweigt. Wohl leiden selbst die beiden gemeinsam, aber es ist nur ein Kopfschmerz. Nicht natürlich sind

²⁶ “So wird, um den typischen Fall zu nennen, das schicksalhafte Unglück als die Antwort Gottes oder der Götter auf religiöse Verschuldung angesehen” (BENJAMIN, GS II-1, p. 173). Aqui o termo para Culpa aparece como Verschuldung, mas normalmente, em alemão, “dívida” e “culpa” são a mesma palavra: *Schuld*, ambiguidade ressaltada também na crítica de Nietzsche.

²⁷ “Das Glück ist es vielmehr, welches den Glücklichen aus der Verkettung der Schicksale und aus dem Netz des eignen herauslöst”. (BENJAMIN, GS II-I, p. 174).

diese Gestalten, denn Naturkinder sind - in einem fabelhaften oder wirklichen Naturzustande - Menschen. Sie jedoch unterstehen auf der Höhe der Bildung den Kräften, welche jene als bewältigt ausgibt, ob sie auch stets sich machtlos erweisen mag, sie niederzuhalten. Für das Schickliche ließen sie ihnen Gefühl, für das Sittliche haben sie es verloren. Nicht ein Urteil über ihr Handeln ist hier gemeint, sondern eines über ihre Sprache. Denn fühlend doch taub, sehend doch stumm gehen sie ihren Weg. Taub gegen Gott und stumm gegen die Welt. Rechenschaft mißlingt ihnen nicht durch ihr Handeln sondern durch ihr Sein. Sie verstummen. (BENJAMIN, GS I-1, p. 134).

É verdade que Otilie adapta-se à forma de Eduard tocar flauta, mas essa forma está errada. É verdade que Eduard, enquanto lê, tolera em Otilie aquilo que veda a Charlotte, mas se trata de um mau costume. É verdade que ele se sente maravilhosamente entretido por Otilie, mas ela se mantém em silêncio. É verdade que ambos até mesmo sofrem juntos, mas isso não passa de uma dor de cabeça. Essas figuras não são naturais, pois os filhos da natureza – num estado natural fictício ou real – são seres humanos. Elas, porém, submetem-se no auge de sua formação cultural a forças que essa formação considera dominadas, por mais que a cada vez se mostre impotente para subjugar-las. Essas forças deram aos seres humanos o senso para o que é conveniente; já para o que é moral, eles o perderam. Não se trata aqui de um julgamento de sua ação, mas um julgamento de sua linguagem. Pois eles seguem seu caminho sentindo, porém surdos; enxergando, porém mudos. Surdos perante Deus e mudos diante do mundo. Ao prestarem contas fracassam, não pelo seu agir, mas sim pelo seu existir. Eles emudecem (BENJAMIN, 2009, p. 26).

Benjamin encontra em diversos aspectos do romance essa fatalidade, inexorabilidade. Primeiramente, a forma como é tratado o nome, tema caro a Benjamin e visto por ele como a principal vinculação do homem à linguagem, reflete isso. A economia de nomes no romance de Goethe representa para Benjamin um sinal de um romance pleno da “fatalidade sem nome”, do anonimato, da falta de coragem singular. Da mesma forma, o simbolismo da morte está presente no livro a partir da atmosfera que adianta ou produz ansiedade sobre os acontecimentos que virão. Preside esta questão a ideia do indício, da morte anunciada – contudo inevitável. Esse eterno retorno do mesmo é na obra de Goethe um sinal do mítico agindo na vida das pessoas. Benjamin apresenta a fatalidade, ao que parece, como a dimensão mítica presente no livro.

Diese schicksalhafte Art des Daseins, die in einem einzigen Zusammenhang von Schuld und Sühne lebende Naturen umschließt, hat der Dichter durch das Werk hin entfaltet. (...) Nein, nicht »nach Analogie des Verhältnisses von Keim, Blüte und Frucht ist auch Goethes Gesetzesbegriff, sein Schicksal- und Charakterbegriff in den Wahlverwandtschaften zu denken«. Goethes so wenig wie irgend ein anderer, der stichhaltig wäre. Denn Schicksal (ein anderes ist es mit dem Charakter) betrifft das Leben unschuldiger Pflanzen nicht. Nichts ist diesem ferner. Unaufhaltsam dagegen entfaltet es sich im verschuldeten Leben. Schicksal ist der Schuldzusammenhang von Lebendigem. (BENJAMIN, GS I-1, p. 138).

Essa espécie fatídica do existir, que engloba em si naturezas vivas num único contexto de culpa e expiação, o autor desdobrou-a ao longo da obra toda. (...) Não, não é de modo algum "segundo a analogia da relação entre gérmen, flor e fruto que se pode entender também o conceito de lei goethiano, seu conceito de destino e de caráter nas Afinidades eletivas". Nem o conceito de Goethe, nem o de qualquer

outro autor que seja convincente. Pois o destino (outra coisa ocorre com o caráter) não afeta a vida de plantas inocentes. Nada está mais distante dessa vida. Por outro lado, ele se desdobra de maneira irresistível na vida culpada. Destino é a correlação de culpa do vivente (BENJAMIN, 2009, 31).

Aqui Benjamin chega ao ponto – o destino e o fatídico fazem parte do romance porque eles expressam a culpa. Nada está mais ligado ao destino do que a culpa. Então retomamos a questão: qual a natureza desta culpa?

O homem sob o direito-mítico é condenado à culpa – primeiro é condenado, e depois se torna culpado. Como na frase de Goethe, “Vocês permitiram aos pobres tornarem-se culpados” (GOETHE apud BENJAMIN, 2011, p. 94)²⁸. E de certo modo isso é ainda mais verdadeiro se pensarmos nas obras de Kafka. Kafka é o escritor que mais explicita esta relação entre o direito e o mito, no sentido benjaminiano dos termos. Na obra *O Processo*, K é condenado a ser culpado, e ele nem sequer sabe do quê. Esta culpa não pode ser, portanto, uma culpa moral. É, diz Benjamin, uma culpa ligada à vida natural, à chamada *mera vida*.

Benjamin esclarece esse ponto, em relação ao romance, quando fala da morte da criança que é fruto do relacionamento de Charlotte e Eduard. Não é a culpa moral que está associada ao destino, afinal não poderia a criança tê-la adquirido. A culpa de que se trata é ligada à ordem natural. Não é simplesmente quando o homem age que ele a adquire, mas quando ele age curvando-se à natureza, quando se omite, se cala e se recusa a agir historicamente.

Wenn sie, nicht des Menschlichen achtend, der Naturmacht verfallen, dann zieht das natürliche Leben, das im Menschen sich die Unschuld nicht länger bewahrt als es an ein höheres sich bindet, dieses hinab. Mit dem Schwinden des übernatürlichen Lebens im Menschen wird sein natürliches Schuld, ohne daß es im Handeln gegen die Sittlichkeit fehle. (BENJAMIN, GS I-1, p. 139).

Quando, não respeitando aquilo que é humano, eles sucumbem ao poder da natureza, então sua vida é arrastada para baixo pela vida natural, a qual, ligando-se logo a uma vida superior, já não conserva mais no homem a inocência. Com o desvanecimento da vida sobrenatural no homem, sua vida natural torna-se culpa, mesmo que em seu agir não cometa nenhuma falta em relação à moralidade. (BENJAMIN, 2009, p. 32).

A culpa não é efeito da ação, mas justamente do fato de que o homem não toma sua vida em suas mãos, não se põe de pé, mas ajoelha-se diante da “natureza” – em especial de uma segunda natureza: a das convenções sociais – para que ela governe. A noção de natureza é então essencial para compreender o destino em Benjamin. De algum modo, sob o ponto de vista do destino, conforme já dito, a natureza parece só poder condenar. Ela reina, condena os homens a serem culpados. Contudo, o que parece que Benjamin descobre seguindo os rastros

²⁸ “Wie denn Goethe diese beiden Phasen in den Worten zusammenfaßt: ‘Ihr laßt den Armen schuldig werden’” (BENJAMIN, GS II-1, p. 175).

desta natureza são linhas que conduzem de volta ao homem. Esta natureza é humana, histórica, e está submetida à ação humana. Falando sobre o poder mítico das águas do lago, Benjamin diz “Em tudo isso é a própria natureza que, sob a ação de mãos humanas, agita-se de forma sobre-humana” (BENJAMIN, 2009, p. 24)²⁹.

“Desde o início as personagens estão sob o encantamento das afinidades eletivas” (BENJAMIN, 2009, p. 26)³⁰. As personagens escolhem sem saber, e se tornam escravas de tais escolhas. Esta afirmação de Benjamin dialoga com a citação de Klopstock no início do ensaio: “*Wer blind wählet, dem schlägt Opferdampf/ In die Augen*” (“A quem elege às cegas, fumaça do sacrifício golpeia-lhe/Nos olhos”). O substantivo *Wahl* ou o verbo *wählen* significam tanto eleger ou eleição quanto escolher ou escolha, e carregam um laço importante com o título do livro de Goethe “As afinidades eletivas” (“*Die Wahlverwandtschaften*”). Estas escolhas cegas estão submetidas ao destino, e o acento de Benjamin na sua crítica do romance de Goethe está justamente sobre o caráter nefasto da escolha cega. O que Benjamin reforça é que há, antes de qualquer escolha, outra que lhe precede: aquela em que se precisa eleger o possuidor do poder de decidir: será o destino, que aqui assume a forma da convenção social, ou o próprio homem que age? Qualquer um que entrega esta escolha às mãos do destino, está destinado à culpa e à infelicidade. Dirá Benjamin “Toda escolha, considerada a partir do destino, é “cega” e conduz, cegamente, à desgraça” (BENJAMIN, 2009, p. 34)³¹.

De algum modo, o que o homem faz sob o mito é abrir mão de uma vida livre e ativa por uma vida culpada. A temporalidade do destino é de um tipo próprio; ele não conhece o presente, e ao mesmo tempo, pode ser contemporâneo a qualquer outro tempo. Este tempo é o tempo mítico. Isso é o que permite a Jeanne-Marie Gagnebin dizer que o correlato oposto do mito para Benjamin não seja o *logos*, mas sim a história. (GAGNEBIN, 2011a, p. 9). Não há ação histórica onde o mito age. O mito representa a sujeição do homem ao destino; aquilo que nos impede de agir historicamente.

O mítico aparece, por exemplo, no romance, nas forças que mantêm o casamento de Charlotte e Eduard. Benjamin critica a visão kantiana do casamento, como um comércio sexual, o emprego mútuo dos órgãos sexuais do outro, mas ela bem poderia descrever a única descrição de relação sexual que há no romance, entre Eduard e Charlotte. Benjamin critica esta visão como uma forma jurídica de explicar o casamento, uma entre várias, e então ele

²⁹ “*In alledem ist die Natur es selbst, die unter Menschenhänden übermenschlich sich regt*”. (BENJAMIN, GS I-1, p. 133).

³⁰ “*Von Anfang an stehen die Gestalten unter dem Banne von Wahlverwandtschaften*”. (BENJAMIN, GS I-1, p. 134).

³¹ “*Vom Geschick her ermessen ist jede Wahl »blind« und führt blindlings ins Unheil*” (BENJAMIN, GS I-1, p. 140).

reforça que o casamento está longe de ser uma mera relação jurídica. Apenas quando o verdadeiro fundamento do casamento, isto é, a decisão de amar, acaba é que ele passa a se sustentar sobre as forças míticas da lei. Ou seja, quando o amor acaba, e só o que resta no casamento é a relação jurídica, é nesse momento que as forças míticas, antes suplantadas pelo fundamento legítimo do casamento, ganham espaço.

Segundo o estudioso de literatura alemã e especialista em Benjamin, Burkhardt Lindner (2006, p. 476), três momentos indicam o mítico: a ambigüidade enquanto irrecognoscibilidade, o que se expressa pela incapacidade das personagens do romance em reconhecer os sinais; o destino enquanto fatalidade; e a mera vida, que produz um contexto de culpa e cegueira. Nesses três sentidos o mito está presente no livro de Goethe. As personagens rompem com a tradição e com os antepassados sem nenhum escrúpulo, por exemplo ao reformarem o cemitério. Contudo, isso não os torna mais livres, diz Benjamin, pois a liberdade lhes é inadequada. Apesar de não terem superstição, de buscarem ser esclarecidos, os quatro do romance não são livres, e a cada realização deles para uma modernização há meio que uma “fenda” que deforma seus objetivos.

O mítico é o teor de coisa da obra por estar presente não apenas nas meras vidas das quatro principais personagens, mas também está na própria escritura de Goethe, que escondia um segredo. Benjamin discute como Goethe tinha um segredo no romance, escondido sob a sua escritura.

Dem Streit der Meinungen nicht schweigend zu folgen, hatte Goethe einen doppelten Anlaß. Er hatte sein Werk zu verteidigen – das war der eine. Er hatte dessen Geheimnis zu wahren – das war der andere. Beide wirken zusammen, um seiner Erklärung einen ganz anderen Charakter zu geben als jenen der Deutung. Sie hat einen apologetischen und mystifizierenden Zug, welche sich trefflich in ihrem Hauptstück vereinigen. Man könnte es die Fabel von der Entsagung nennen. An ihr fand Goethe den gegebenen Halt, dem Wissen tiefem Zugang zu versagen. (BENJAMIN, GS I-1, p. 143).

Goethe tinha dois motivos para não acompanhar a disputa de opiniões em silêncio. Por um lado, tinha de defender sua obra. Por outro lado, tinha de preservar o seu segredo. (...). Sua explicação possui um traço apologético e um mistificador, os quais se unem perfeitamente em sua parte principal. Poder-se-ia denominá-la a fábula da renúncia. Nela Goethe encontrou o apoio necessário para interditar à compreensão de sua obra um acesso mais profundo. (BENJAMIN, 2009, p. 40)

O próprio Goethe assume ter escondido muitas coisas na obra, e nega acesso ao seu teor de verdade: ele ocultou a técnica pela qual o romance foi escrito, e ainda destruiu os manuscritos. Benjamin encontra uma pista em relação ao segredo ocultado por Goethe na sua *Carta a uma criança*, quando diz que “se impôs a tarefa de reunir nesse destino inventado, como numa urna funerária, as lágrimas vertidas por tantas oportunidades perdidas” (GOETHE

apud BENJAMIN, 2009, p. 42)³². Não foi a renúncia que marcou a vida de Goethe, mas a omissão. A renúncia é o que resta depois que se perde algo por que se deixou de lutar.

Essa questão se relaciona com a visão ambígua que Goethe possui da natureza: ela é tanto (1) esfera dos fenômenos passíveis de percepção, quanto (2) esfera dos arquétipos passíveis de contemplação, dos fenômenos originários ou primordiais. Goethe não mostra em nenhum momento como esses dois sentidos se relacionam, ou por que ele compreende a natureza em dois sentidos tão diversos, e por isso acabou os confundindo algumas vezes. Em Goethe a natureza tem papel mítico, ela é tudo o que tem poder diante do que existe. O medo é latente na biografia de Goethe, em especial o medo da morte, ao qual se associa seu assombroso medo da vida. Goethe apresenta o medo de que a vida possa fugir ao controle. O seu enorme interesse pelo símbolo o faz ver tudo o que o rodeia como símbolo de alguma outra coisa. Goethe poetiza tudo, tudo admira. E nessa admiração de todas as coisas, há também medo. “O homem petrifica-se no caos dos símbolos e perde a liberdade que os antigos desconheciam” (BENJAMIN, 2009, p. 54)³³. O medo é a raiz das omissões em sua vida.

Tal exposição da fragilidade de Goethe diante da morte e da vida aparece como uma crítica da tentativa de Gundolf de representar a vida de Goethe como mítica. Goethe não é um herói mítico, diz Benjamin. A vida do herói mítico não é humana, é sobre-humana, pois esse herói não tem singularidade nenhuma, ele é o tipo que representa a humanidade, e não um simples indivíduo³⁴.

Benjamin demonstra tal relação entre o destino e caráter, escolha e decisão, pela confrontação entre o próprio romance e a novela dos “Jovens vizinhos singulares”, inserida dentro da obra. Enquanto na vida das personagens do romance vigora uma reclusão que tira a liberdade, as personagens da novela estão rodeadas de sua comunidade e seus familiares. A novela apresenta dois jovens que foram “destinados” um ao outro por suas famílias, que não aceitam esse destino, se separam e se reencontram, e por fim rompem mais uma vez com as expectativas da comunidade e da família, além de quebrarem as promessas de fidelidade a outros, para enfim se casarem. A novela tem um final feliz, não por meio do sacrifício, mas porque os amantes tomaram a decisão corajosa de ficar juntos, rompendo assim com o destino

³² “Dort steht, er habe sich ‘hier die Aufgabe gemacht, in diesem einen erfundenen Geschick wie in einer Grabesurne die Tränen für manches Versäumte zu sammeln’” (GOETHE apud BENJAMIN, GS I-1, p. 145).

³³ “Der Mensch erstarrt im Chaos der Symbole und verliert die Freiheit, die den Alten nicht bekannt war” (BENJAMIN, GS I-1, p. 154).

³⁴ Aqui se pode perceber uma crítica nas entrelinhas à pretensão nacionalista da República de Weimar de uma idealização de Goethe como herói mítico do povo alemão, o que pode ser visto ainda mais claramente quando Benjamin diz: “No âmbito moral, toda representação é de natureza mítica, desde o patriótico “um por todos” até a morte sacrificial do redentor” (BENJAMIN, 2009, p. 59).

que se avolumava sobre eles. A moça ao se jogar na água dá ao rapaz o sinal de que o seu propósito não é o de morrer, mas o de ser salva da possibilidade de um casamento infeliz. Esta é a redenção que as personagens do romance não alcançam, e ela se opõe ao sacrifício mítico de Otilie.

Benjamin poderia se contentar com a explicitação da morte da Otilie como sacrifício mítico, e assim ele já conseguiria expor o círculo de reprodução do mito na obra. Contudo, é no passo seguinte que ele pode se aproximar do teor de verdade da obra, em torno da beleza, em especial da beleza de Otilie.

O ensaio retomou a pretensão da dissertação de Benjamin, de iluminar a obra a partir dela mesma, a partir de conceitos encontrados como relações escondidas na própria obra. Benjamin organizou o ensaio em três partes. Em um dos manuscritos deste ensaio, disponível nos *Benjamins Archive*, cada uma destas partes possui um título, posteriormente removido na publicação. A primeira parte se chama “O mítico como tese”; a segunda se chama “A redenção como antítese”; e a terceira, “A esperança como síntese”. Essa obra, claramente dialética, aponta, segundo Lindner (2006), não para a afirmação teológica da redenção, como muitas leituras erroneamente defendem, mas para a Ideia da Esperança. Benjamin abre aqui também novo caminho, como já fez com sua dissertação, para a crítica de arte, iluminando a obra de Goethe a partir de si mesma, como ele pretendia. E vai ainda mais longe na sua crítica filosófica que exige ser imanente: esse ensaio culmina com a colocação do problema de saber até que ponto a aparência do belo, mostrada pelo romance, seria capaz de justificar a esperança de redenção.

Na terceira parte do ensaio é então reformulada a diferenciação inicial entre teor de coisa e teor de verdade, na forma da pergunta: o seu teor de verdade deve sua aparência ao teor de coisa ou a vida do teor de coisa se deve ao teor de verdade? Luís Inácio Costa faz uma bela interpretação deste trecho:

Ao reformular a *questão crítica* nesses termos, questão já insinuada na tese bernense sobre o romantismo de Iena, Benjamin se põe em confronto tanto com a tradição alemã da estética da bela aparência (*schöner Schein*) e, sobretudo, com Goethe, quanto com a pretensão crítica dos românticos. Assim, a primeira resposta ao problema (“a aparência do teor de verdade se deve ao teor coisal”) remete, no fundo, a toda a assim chamada tradição da bela aparência (inclusive e sobretudo, a Goethe), para a qual a obra de arte faz aparecer, na sua bela composição, uma verdade eterna, como que imune às vicissitudes históricas – para Benjamin, essa solução ao problema da crítica não pode se sustentar justamente por sua evasão platonizante para algo como uma instância artística intemporal da qual a obra concreta não passa de um mero reflexo sensível. Na verdade, o que Benjamin pretende é nada menos que emancipar a atividade crítica de toda essa estética clássica do belo e, por um mesmo golpe, radicá-la numa profunda compreensão histórica das obras. Ora, a segunda maneira de tratar a questão da crítica – a vida do teor coisal se deve ao teor

de verdade – enfatiza precisamente a vida histórica da obra, mas não em termos de um progresso contínuo e cumulativo, como queriam os românticos, e sim como um devir histórico, que transforma e mesmo decompõe a obra ao mesmo tempo que altera também os modos de sua recepção – é esse enfrentamento da densidade histórica da obra que, para Benjamin, deve preocupar o trabalho da crítica. (COSTA, 2014, p. 9).

Quando são confirmados a construção mítica do romance e o sacrifício mítico de Otilie, coloca-se a pergunta sobre se a beleza de Otilie pertence ao teor de coisa mítico, submetendo-se ao teor de coisa da obra, ou se essa beleza que declina é a chave de aproximação do teor de verdade.

Mesmo quando sucumbe à força das afinidades eletivas, Otilie é inocente. Sua inocência, diz Benjamin, nada tem a ver com castidade, pois não está fundada numa circunstância, mas sim na essência da jovem. A inocência de Otilie é “natural”.

Zwar gibt es, wie eine natürliche Schuld, so eine natürliche Unschuld des Lebens. Diese letztere aber ist nicht an die Sexualität – und sei es verneinend – sondern einzig an ihren Gegenpol den – gleichermaßen natürlichen – Geist gebunden. Wie das sexuelle Leben des Menschen der Ausdruck einer natürlichen Schuld werden kann, so sein geistiges, bezogen auf die Einheit seiner gleichviel wie beschaffenen Individualität, der Ausdruck einer natürlichen Unschuld. Diese Einheit individuellen geistigen Lebens ist der Charakter. (BENJAMIN, GS I-1, p. 174).

Assim como há uma culpa natural, há também uma inocência natural da vida. Esta última, porém, está ligada não à sexualidade – nem mesmo como sua negação –, mas sim unicamente ao seu pólo oposto (e igualmente natural): o espírito. Assim como a vida sexual do ser humano pode tornar-se a expressão de uma culpa natural, desse mesmo modo a sua vida espiritual relacionada à unidade de sua individualidade, não importando como esteja constituída, pode tornar-se expressão de sua inocência natural. Essa unidade da vida espiritual do indivíduo é o caráter. (BENJAMIN, 2009, 82-83).

A beleza de Otilie se deve a seu espírito, à sua essência. Esta é a primeira e a mais essencial de suas aparições. Apesar disso, Otilie não toma nenhuma decisão. Sequer ela decide morrer. Pois a decisão moral só pode ganhar vida a partir de uma forma lingüística, e Otilie se reserva num mutismo quase vegetal. A morte de Otilie não é uma decisão, mas um impulso, uma expiação ainda no sentido do destino. A existência de Otilie não é sagrada, não porque ela atentou contra a fidelidade conjugal, mas porque ela foi subjugada pelo destino e levou a vida na indecisão. Sua inocência é, portanto, ambígua.

Benjamin sustenta que a beleza de Otilie é condição fundamental para a sua participação no romance. Otilie é, em comparação com a jovem da novela, essencialmente bela.

Goethe selbst aber wandte nicht nur - und über die Grenzen der Kunst hinaus - die erdenkliche Macht seiner Gaben auf, diese Schönheit zu bannen, sondern mit leichtester Hand legt er's nahe genug, die Welt dieser sanften, verschleierte Schönheit als die Mitte der Dichtung zu ahnen. (...). Er nennt sie einen »Augentrost«

der Männer die sie sehen, ja man darf in ihrem Namen auch des milden Lichtes sich erinnern, das die Wohltat kranker Augen und die Heimat allen Scheines in ihr selbst ist. (BENJAMIN, GS I-1, p. 186)

O próprio Goethe não só empregou todo o poderio imaginável de suas possibilidades para conjurar essa beleza – inclusive extrapolando os limites da arte –, como também sugere, com o mais leve toque, que se intua no mundo dessa beleza suave e velada o centro da obra. (...). O poeta chama-lhe um "consolo para os olhos" dos homens que a veem; de fato, também se pode recordar em seu nome a luz suave que é o alívio para os olhos enfermos e a pátria de toda aparência em si mesma. (BENJAMIN, 2009, 99).

A beleza de Otilie é sobre-humana, como algo “conjurado”. Da mesma forma que a própria execução do romance, ocultada por Goethe, segundo Benjamin, aparece como “conjurada”, mítica. Também por isso é importante a frase de Benjamin: “Pois a aparência não está apenas exposta nessa obra, mas também está presente na própria exposição da obra”³⁵. A partir de tais questionamentos a respeito da relação entre a beleza e o mítico, Benjamin coloca a questão final, sobre beleza e aparência.

Benjamin coloca a questão: seria a beleza de Otilie mera aparência, assim como o é a salvação que as personagens alcançam no final do romance? “Pois se a beleza é aparente, também o é a reconciliação que ela promete de modo mítico no viver e no morrer” (BENJAMIN, 2009, 96)³⁶. Esta relação entre a beleza, a aparência e a verdade é de importância seminal para Benjamin. Para Benjamin a obra de arte não pode ter uma falsa aparência de vida. Se ela assim o faz, torna-se mera aparência, e a obra deixa de ser obra de arte. A falsa harmonia instituída pela obra precisa se mostrar como falsa, precisa de rachaduras, precisa se romper.

É exatamente neste ponto o conflito entre o pensamento de Benjamin e a tradição estética alemã da bela aparência (em especial Goethe). Esta tradição considera a obra de arte, por ser bela aparência, como o *símbolo* de uma verdade eterna, harmônica. Benjamin considera, com Goethe, que a obra de arte deve conter sim uma dimensão de verdade – o que contraria também uma outra tendência, a de confundir aparência com ilusão, outro significado do termo *Schein* –, mas que esta jamais será intemporal, menos ainda uma verdade harmônica, ou ela será apenas bela aparência (*der schöne Schein*), isto é, mito. Contra a totalidade do símbolo, Benjamin já havia afirmado, na dissertação de Berna, a obra de arte enquanto torso, obra imperfeita.

³⁵ “Denn der Schein ist in dieser Dichtung, nicht sowohl dargestellt, als in ihrer Darstellung selber” (BENJAMIN, GS 1, p.187) (tradução própria)

³⁶ “Denn ist die Schönheit scheinhaft, so ist es auch die Versöhnung, die sie mythisch in Leben und Sterben verheißt” (BENJAMIN, GS I-1, p. 184).

Para fundamentar sua visão, Benjamin retoma a teoria platônica do belo no *Banquete*. A beleza para Platão se conserva não apenas no homem e na mulher, mas também no inanimado, que é o caso das obras de arte (caso esse inanimado seja essencialmente belo). Em toda beleza artística permanece alguma aparência, sem a qual a beleza não é possível.

Demnach bleibt in aller Schönheit der Kunst jener Schein, will sagen jenes Streifen und Grenzen ans Leben noch wohnen und sie ist ohne diesen nicht möglich. Nicht aber umfaßt derselbe ihr Wesen. Dieses weist vielmehr tiefer hinab auf dasjenige, was am Kunstwerk im Gegensatz zum Schein als das Ausdruckslose bezeichnet werden darf, außerhalb dieses Gegensatzes aber in der Kunst weder vorkommt, noch eindeutig benannt werden kann. (BENJAMIN, GS I-1, p. 194).

Por essa razão, em toda beleza artística continua habitando aquela aparência – ou seja, aquele tanger e delimitar a vida –, e sem ela a beleza da arte não é possível. A aparência, contudo, não engloba a sua essência. Esta, pelo contrário, indica mais profundamente aquilo que na obra de arte, contrapondo-se à aparência, pode ser designado como o sem-expressão, mas que fora dessa contraposição não ocorre na arte nem pode ser nomeado de maneira inequívoca (BENJAMIN, 2009, p. 111)

Embora esteja contraposto à aparência, esse sem-expressão (*Ausdruckslos*) está de tal modo ligado a ela que faz com que o belo deixe de ser belo em sua essência quando perde sua aparência. “Pois a aparência pertence ao essencialmente belo enquanto envoltório, e o fato de que a beleza como tal só apareça naquilo que está velado mostra-se como sua lei essencial. Portanto, a própria beleza não é, como ensinam os filosofemas banais, aparência” (BENJAMIN, 2009, p. 111)³⁷. Beleza não pode ser entendida, portanto, como mera aparência. Ela é essência e aparência a um só tempo, conteúdo e envoltório inseparáveis. “Diante, portanto, de todo belo, a idéia do desvelamento converte-se naquela da impossibilidade do desvelamento. Essa é a idéia da crítica de arte” (BENJAMIN, 2009, 112)³⁸. A crítica não deve retirar o envoltório, mas percebê-lo enquanto envoltório. Contemplar o belo implica em percebê-lo enquanto segredo, sem romper a sua unidade com o seu envoltório, isto é, sem operar uma dualidade entre nudez e velamento.

É preciso então, segundo Benjamin, que a crítica opere a *mortificação da obra*, que ela faça transparecer a espessura histórica da obra, deixando à mostra o procedimento de sua exposição. Se a obra não deixa aparecer o encantamento que a converte num outro mundo, num mundo harmonioso, ela se torna puro mito. O que dá fim a essa harmonia e mostra o encantamento da arte é o *sem-expressão*, que foi exposto pelo poeta romântico Hölderlin sob o nome de “cesura”, “a palavra pura, a interrupção anti-rítmica, a fim de se encontrar a

³⁷ “Denn dieser gehört ihm zu als die Hülle und als das Wesensgesetz der Schönheit zeigt sich somit, daß sie als solche nur im Verhüllten erscheint. Nicht also ist, wie banale Philosopheme lehren, die Schönheit selbst Schein.” (BENJAMIN, GS I-1, p. 194).

³⁸ “Also wird allem Schönen gegenüber die Idee der Enthüllung zu der der Unenthüllbarkeit. Sie ist die Idee der Kunstkritik” (BENJAMIN, GS I-1, p. 195).

alternância capaz de arrancar as representações num tal cume que o que aparece não é mais a alternância das representações, mas a própria representação” (HÖLDERLIN, 1994, p. 94). O “sem-expressão” através de seu protesto eterniza o tremor da harmonia, e por consequência eterniza também o conteúdo do Belo. “O sem-expressão é o poder crítico que, mesmo não podendo separar aparência e essência na arte, impede-as de se misturarem” (BENJAMIN, 2009, p. 92).³⁹ É no sem-expressão que mora a esperança, aquela lembrada ao final do ensaio, que só nos é dada pelo pessimismo dos que não têm mais esperança.

Em favor daqueles para os quais não resta mais nenhuma esperança, ainda haveria esperança de reconciliação verdadeira. A crítica não encontra assim seu fundamento numa reconciliação futura, mas numa imagem do passado não-reconciliado. Não é a transcendência da salvação que permite ver o mundo como não reconciliado, mas a exposição literária da continuidade do estado de não-reconciliação. (GATTI, 2009, p. 81).

O momento em que fica claro que a beleza de Otilie não é uma beleza triunfante, mas sim uma beleza que declina, que está fadada à destruição, é crucial para a obra. Esse elemento negativo em sua beleza mostra a rachadura presente no mito da beleza eterna, clássica, e expõe a verdade da obra. Essa cesura, encontrada pelo crítico, rompe com o mítico e o mito e abre espaço para a esperança. Neste caso, a esperança aqui é aquela que sobrevive na obra de arte, a rachadura operada pelo sem-expressão, que fragmenta a *totalidade falsa, enganosa, a totalidade absoluta*.

³⁹ “Das Ausdruckslose ist die kritische Gewalt, welche Schein vom Wesen in der Kunst zwar zu trennen nicht vermag, aber ihnen verwehrt, sich zu mischen.” (BENJAMIN, GS I-1, p. 181).

Capítulo 3. *Darstellung* e a fragilidade da filosofia

O drama barroco (*Trauerspiel*) alemão teve pouca ressonância histórica, tanto em seu tempo quanto depois. Ele foi ofuscado por Shakespeare e Calderón, foi confundido com uma imitação da tragédia grega, foi considerado exagerado, praticamente não foi encenado, foi esquecido. Talvez por tudo isso mesmo, Benjamin o tenha escolhido como o tema de sua *Habilitationsschrift*, escrito que deveria ser aceito pela Universidade de Frankfurt para que ele pudesse adquirir o título de livre-docente.

Os críticos, em especial os do período do classicismo, se prenderam à teoria da tragédia, baseada em Aristóteles, e por isso não interpretaram o drama barroco por si, mas como uma má compreensão, um reflexo tosco, da tragédia grega. Além disso, a obra foi recusada por sua violência, o exagero de sua forma era oposto a um ideal de harmonia classicista. Benjamin, ao contrário, vê nas cenas mais fortes o elemento teatral se manifestar com maior furor.

Benjamin critica ainda as posteriores tentativas de “valorização” do drama barroco: ou como uma arte necessária a seu tempo, como se a literatura fosse um meio para alguma coisa, ou como aquela feita pelos críticos do tempo de Benjamin que operavam uma projeção de seu presente no passado do drama barroco, não olhando para o drama barroco, mas sim para si mesmos. Afinal, qualquer aproximação possível entre as produções de seu tempo (em especial o expressionismo) e as produções barrocas só pode se dar na linguagem:

Zumal im Sprachlichen ist die Analogie damaliger Bemühung mit der jüngstvergangenen und mit der momentanen augenfällig. Forcierung ist den beiden eigentümlich. Die Gebilde dieser Literaturen wachsen nicht sowohl aus dem Gemeinschaftsdasein auf, als daß sie durch gewaltsame Manier den Ausfall geltender Produkte in dem Schrifttum zu verdecken trachten. Denn wie der Expressionismus ist das Barock ein Zeitalter weniger der eigentlichen Kunstübung als eines unablenkbaren Kunstwillens. So steht es immer um die sogenannten Zeiten des Verfalls. (BENJAMIN, GS I-1, p. 235).

É na dimensão da linguagem que aparece com toda a sua clareza a analogia entre as criações daquela época e as contemporâneas, ou do passado recente. O exagero é uma característica comum a todas. Essas produções não brotam no solo de uma existência comunitária estável; a violência voluntarista do seu estilo procura, pelo contrário, mascarar, pela literatura, a ausência de produções socialmente válidas. Como o Expressionismo, o Barroco é menos a era de um fazer artístico, que de um inflexível querer artístico. É o que sempre ocorre nas chamadas épocas de decadência. (BENJAMIN, 1984, p.77).

Esse querer artístico se expressa na forma rude, violenta de tais produções, que se coaduna à violência dos acontecimentos. Isto é, não é por nenhuma proximidade histórica que Benjamin associa o Barroco ao Expressionismo, mas por uma proximidade na própria linguagem imanente a ambos.

Benjamin procura no livro sobre o drama barroco não a classificação das peças do barroco, mas uma síntese dos extremos na busca da origem do gênero *Trauerspiel*. Benjamin quer mostrar como o *Trauerspiel* é uma ideia e mostrar na prática a relação que ele propõe entre o crítico e as ideias, procurando salvar a especificidade do barroco.

Em primeiro lugar, esta especificidade se manifesta em relação à tragédia grega. Benjamin apresenta diversas razões para o drama barroco não ser incluído nem na fileira das obras renascentistas nem na das produções trágicas gregas. Para ele é importante ressaltar a heterogeneidade do drama barroco em relação aos outros gêneros artísticos, e as razões disso estão ligadas à visão benjaminiana do papel do historiador. O fato de Benjamin se negar a associar obras de períodos tão diferentes se explica justamente por sua recusa da assimilação de períodos históricos distintos como se eles fossem repetições ou desdobramentos necessários um do outro, pura e simplesmente, e pela necessidade de marcar a especificidade de cada momento e situação histórica. Como já dito, uma tal aproximação só pode ser feita pela linguagem, isto é, após a análise imanente da obra, se a sua linguagem apontar para outro tempo histórico, se deve buscar o seu caminho até esse outro tempo, ainda assim reconhecendo as particularidades de cada um. Benjamin se recusa a basear qualquer crítica do drama barroco numa “identificação afetiva”⁴⁰ entre os períodos históricos – seja a Idade Média, seja a Antiguidade. Além disso, os críticos que acreditavam que o drama barroco seria apenas uma imitação da tragédia grega estavam ainda presos à teoria aristotélica, e, numa iniciativa comum à crítica de arte da época, tentavam aplicá-la como uma regra do gênero, que claramente o drama barroco infringia. Por isso ele seria de segunda categoria.

Se no “Programa para uma filosofia vindoura” ele queria “reformular” o sistema kantiano, mantendo, contudo, sua postura sistemática, e na tese de doutorado e no ensaio sobre o romance de Goethe já demonstra fazer tremer tal ambição, é no *Trauerspielbuch* que Benjamin irá romper definitivamente com a ideia da filosofia enquanto sistema. A filosofia deve levar em consideração a problemática da exposição, que não pode ser resolvida simplesmente conjurando uma forma geral que dê conta de tudo; essa problemática nasce da

⁴⁰ Benjamin pode ser pensado como o autor de uma filosofia da distância, por reconhecer a importância filosófica de pensar a distância histórica. Nos textos de juventude, a distância histórica tem papel essencial para o procedimento crítico, como parece já ter ficado claro. Isso se expressa, posteriormente, em suas teses “Sobre o conceito de história”, pela repulsa que ele demonstra pelo conceito de *Einfühlung*, que pode ser traduzido por “identificação afetiva”, ou “empatia”, em português. No contexto em que pensa e escreve, Benjamin não entende essa “empatia” como nós entendemos hoje em dia, não é um processo psicológico de poder sentir ou imaginar a dor que o outro sente, não é o oposto de uma indiferença. A “empatia” pela qual Benjamin sente repulsa é o oposto da “distância”, ou do “estranhamento”. É a eliminação da diferença entre dois lugares ou momentos históricos, por exemplo. Em especial, com esta visão, Benjamin se contrapõe a Dilthey.

historicidade das obras e precisa, portanto, ser tratada no confronto com a linguagem, que é estética e histórica, e com o objeto historicamente disposto diante do filósofo.

Benjamin já inicia o “Prefácio de Crítica do Conhecimento” (*Erkenntniskritische Vorrede*) à *Origem do Drama Barroco Alemão* afirmando que a filosofia tem que se ver com o problema da exposição (*Darstellung*). O que está pressuposto nesta afirmação é a ideia de que a filosofia deve se confrontar com o problema da linguagem. Este problema, dirá Benjamin, não é resolvido pela matemática, como pensam seus contemporâneos. A matemática torna a filosofia mais exata, porém infértil. Quanto mais a filosofia tenta se afastar da inexatidão da linguagem, eliminando o problema da exposição, mais ela se distancia da verdade. Quando Benjamin afirma que a filosofia se funda “na codificação histórica”, não podendo ser invocada “*more geometrico*” (BENJAMIN, 1984, p. 49), ele não diz apenas que a filosofia é constituída pela linguagem, mas diz também que esta linguagem que constitui a filosofia não é a matemática.

Will die Philosophie nicht als vermittelnde Anleitung zum Erkennen, sondern als Darstellung der Wahrheit das Gesetz ihrer Form bewahren, so ist der Übung dieser ihrer Form, nicht aber ihrer Antizipation im System, Gewicht beizulegen. (BENJAMIN, GS I-1, p. 208).

Se a filosofia quiser permanecer fiel à lei de sua forma, como exposição da verdade e não como guia para o conhecimento, deve-se atribuir importância ao exercício dessa forma, e não à sua antecipação, como sistema. (BENJAMIN, 1984, p. 50, tradução alterada).

Tanto a proposta sistemática quanto a solução matemática aparecem para Benjamin como suspeitas, por serem incluídas externamente à filosofia, como formas prontas esperando um conteúdo que as “preencha”. Ele usa a metáfora da teia de aranha, para dizer como esses modelos tentam capturar a verdade *como se ela voasse de fora pra dentro*. A proposta de Benjamin é então a de que a filosofia reflita filosoficamente sobre a própria forma, o que ele vê realizado nos diálogos de Platão⁴¹, no tratado medieval, no ensaio e no que Benjamin desenvolveu posteriormente como crítica-montagem.

No “Prefácio”, Benjamin distingue duas maneiras de se fazer filosofia: uma é a filosofia que pensa o conhecimento como um “ter” – “*Erkenntnis ist ein Haben*” (BENJAMIN, GS I-1, p. 209) –, o que chamamos aqui de filosofia enquanto teoria do conhecimento, e a outra é a

⁴¹ A insistência sobre a reflexão filosófica a respeito da própria forma e da própria escrita pode ser encontrada também nas discussões platônicas sobre o papel e os perigos da escrita, sua insuficiência e seu poder, encontradas no *Fedro* e na *Carta VII*. Platão faz parte daquele conjunto de filósofos, aos quais Benjamin também se filia, que percebe com clareza os limites que a linguagem impõe à filosofia, mas que, diferente do que aqui chamamos de “filosofia enquanto teoria do conhecimento”, não consegue se fechar dentro desses limites, mas busca a todo momento saídas, ainda que pareçam vãs, para rompê-los, para olhar para além dos muros do que se entende por conhecimento seguro.

maneira pela qual as ideias, ou a verdade, se expõem (*darstellen*), que é a filosofia enquanto *Darstellung*, exposição. Enquanto teoria do conhecimento, a filosofia é linear, exata, baseada na matemática. Enquanto exposição, a filosofia é desviante, errante num duplo sentido: ela tanto faz os caminhos mais longos, se perde e desvia nos caminhos, por sua fidelidade a linguagem; a exposição é também errante porque ela aceita a fragilidade do erro: ela entende que a filosofia é vulnerável, mas só é filosofia, por ser presa à linguagem.

O que Benjamin critica⁴² é a relação de dominação que a teoria do conhecimento tem com os objetos. E é esta relação que precisa levar em conta a linguagem e ser reformulada pela exposição. A filosofia enquanto teoria do conhecimento concebe o processo do conhecimento como um caminho em direção à apropriação. Diante de tal postura, a exposição é secundária.

Entendida como teoria do conhecimento, a filosofia é um sistema articulado, que busca não deixar "pontas soltas", não pode ser fragmentada ou cindida. A filosofia enquanto exposição está comparada ao mosaico, com uma dimensão artística e um caráter fragmentário. Seu trabalho se aproxima do trabalho microscópico, que busca os detalhes, os restos e rastros. É a imersão nos pormenores, nos cacos. E precisa ser fragmentária para salvar os fenômenos em sua especificidade, negando-se a homogeneizá-los sob conceitos generalizantes.

A filosofia enquanto teoria do conhecimento, como Benjamin já havia citado no texto de crítica a Kant, é uma relação intencional entre sujeitos e objetos quaisquer. A filosofia enquanto exposição (*Darstellung*) se baseia numa outra relação entre sujeitos e objetos, que não é em nada intencional. Ela não tem essa pretensão de dominação do sujeito sobre o que ele conhece e sobre o processo todo do conhecer, mas reconhece que esse sujeito é parte do processo de conhecimento assim como o é a tradição que o forma, o objeto que se dá a conhecer e a linguagem que os une. A exposição não permite espaço para a intenção porque a consciência do sujeito não é mais considerada soberana no tratamento com o objeto. Isso em dois aspectos: o primeiro é que a escrita filosófica não é algo que o sujeito simplesmente domina, e o segundo é que a verdade, diferente do que está sendo chamado aqui de "conhecimento", não depende da consciência do sujeito e se auto-expõe.

⁴² A crítica do conhecimento de Benjamin não tem o objetivo de abandonar todo o conhecimento produzido até então, mas sim de colocar a tarefa de fazer filosofia enquanto exposição, e a sua filiação a essa forma de fazer filosofia. Ele não nega a possibilidade de conhecer presente na filosofia enquanto teoria do conhecimento, mas diante da restrição da filosofia da época moderna a uma teoria do conhecimento, ele quer fazer um caminho diferente, assim como o fizeram na mesma época e posteriormente Adorno, Heidegger, Foucault, Derrida e tantos outros. A filosofia enquanto teoria do conhecimento aqui, é importante que fique claro, serve apenas como pano de fundo em contraste com o qual se destaca a especificidade do esforço filosófico de Benjamin.

A filosofia enquanto teoria do conhecimento trata a verdade enquanto um ponto final de um processo linear, isto é, entende a verdade como adequação. Essa forma de conhecer, conhecida pela "ambição de capturar a verdade, unitária e indivisível por natureza, através de uma compilação enciclopédica de conhecimentos" (BENJAMIN, 1984, p. 55)⁴³ não está mais próxima da verdade do que nenhuma outra. De fato, ela instaura uma falsa unidade, enquanto a proposta benjaminiana de "salvar os fenômenos" significa justamente encontrar o lugar que eles ocupam nessa unidade da verdade.

A filosofia enquanto teoria do conhecimento é simbolizada – no sentido lógico do termo – em termos matemáticos. A filosofia enquanto exposição é constelação em que importam a relação e a posição das estrelas entre si, cada estrela individualmente e a heterogeneidade que as expõe ao mesmo tempo em que elas conseguem formar uma imagem única.

Portanto, Benjamin exercita uma filosofia que não se reduza a uma teoria do conhecimento. Não significa, é importante ressaltar, que a filosofia que ele defende não se preocupe com a forma pela qual se conhece. Contudo, essa preocupação com o conhecimento está muito mais próxima de uma crítica do que de uma teoria. A filosofia enquanto exposição visa à verdade, aquela "que baila" entre as ideias. Benjamin constrói esta bela imagem para dizer da verdade como algo muito menos estático e muito mais estético. A partir da doutrina das ideias de Platão, Benjamin desenvolve uma visão da relação entre as ideias (e entre elas a verdade), os conceitos e os fenômenos.

A exposição é exposição das ideias, ou da verdade. Mas afinal, o que são as idéias para Benjamin? Em primeiro lugar, é preciso deixar claro o que elas não são. Elas não são nem conceitos nem leis, não apreendem os fenômenos como os gêneros apreendem as espécies. A ideia benjaminiana tem íntimo parentesco com o ideal de Goethe, discutido no primeiro capítulo deste trabalho, e com as ideias de Platão, que permitem *nomear* o real.

A ideia é constelação. Aquela se relaciona com as coisas como esta se relaciona com as estrelas. Ela é, portanto, configuração em que se articulam os fenômenos e ela delineia as relações entre cada fenômeno. As idéias são ainda associadas por Benjamin a diversos sóis que influenciam, de longe, outros sóis. A verdade seria, nessa metáfora, o equilíbrio tonal desses sóis.

A ideia é, ainda, linguagem. Ela não é dada no mundo dos fenômenos, mas também não está sujeita a nenhum tipo de intuição, menos ainda intuição intelectual. Ela não é apreendida,

⁴³ "wenn nicht die Anmaßung sich dazwischen legte, in einem enzyklopädischen Umfassen der Erkenntnisse der Wahrheit, die sprunglose Einheit bleibt, habhaft zu werden". (BENJAMIN, GS I-1, p. 213).

não é vista, não é passível de qualquer relação intencional. Como ideal, o Ser da verdade se distingue do Ser das aparências.

Also erfordert die Struktur der Wahrheit ein Sein, das an Intentionslosigkeit dem schlichten der Dinge gleicht; an Bestandhaftigkeit aber ihm überlegen wäre. Nicht als ein Meinen, welches durch die Empirie seine Bestimmung fände, sondern als die das Wesen dieser Empirie erst prägende Gewalt besteht die Wahrheit. (BENJAMIN, GS I-1, p. 216).

A estrutura da Verdade requer uma essência que pela ausência de intenção se assemelha à das coisas, mas lhes é superior pela permanência. A verdade não é uma intenção, que encontrasse sua determinação através da empiria, e sim a força que determina a natureza dessa empiria (BENJAMIN, 1984, p. 58).

E o que é essa verdade, essa bailarina que se move em meio às ideias? No excerto “Primeiros socorros técnicos” do seu *Rua de mão única*, Benjamin discute os benefícios dos desvios: “Não há nada mais pobre do que uma verdade expressa tal como foi pensada” (BENJAMIN, 1987, p. 60)⁴⁴. Essa transcrição da verdade não se compara sequer a uma fotografia ruim... A escrita produz os desvios sobre essa verdade que lhe garantem fecundidade. Escrever significa aqui colocar em funcionamento os “sinais de alarme” dentro do escritor que acordam de susto a verdade e a tomam desprevenida. A verdade aqui é chamada de “doce odalisca” (repetindo a metáfora da dançarina, cuja sensualidade é eroticamente atraente, ao mesmo tempo em que em sua dança desvia de todas as investidas que sobre ela são feitas). Assim a verdade se disfarça e sai correndo, mas ainda assim esta é a melhor imagem que dela podemos tomar.

A doutrina platônica das ideias e a doutrina judaica influenciam esse novo conceito de verdade proposto por Benjamin, uma verdade que se autoexpõe. Da doutrina platônica, Benjamin retira a característica da verdade enquanto um ser que aparece, que possui uma realidade própria, que não é *determinada* pelo sujeito do conhecimento. Da doutrina judaica, a característica histórica e linguageira desta verdade, que ao mesmo tempo em que se autoexpõe em um “duplo sentido: ao mesmo tempo em que ela aparece numa multiplicidade das ideias, ela coloca para a filosofia a tarefa de reconstituir esse movimento de autoexposição” (GATTI, 2009, p. 93).⁴⁵

⁴⁴ “*Es gibt nichts Ärmeres als eine Wahrheit, ausgedrückt wie sie gedacht ward*”. (BENJAMIN, GS IV-1, p. 138).

⁴⁵ Sobre a contribuição judaica para o conceito benjaminiano de verdade, é preciso reforçar que esse caráter histórico do conceito de verdade não tem apenas consequências para o processo do conhecimento, mas também e especialmente tem consequências éticas. Conforme Susana Kampff Lages destaca em seu *Walter Benjamin. Tradução e Melancolia*, o conceito benjaminiano de verdade está mais próximo do hebraico ‘*Emet*’ do que do grego *aletheia*. “Enquanto no pensamento grego haveria uma tendência a separar o essencial do contingente, o sujeito do objeto, relacionando a verdade com o processo do conhecimento, ‘*emet*’, a palavra hebraica para

A verdade está, portanto, além do homem que a busca e da relação sujeito-objeto. Ela não está “por trás” das coisas esperando ser descoberta pelos homens. As ideias de Benjamin são as ideias de Platão, segundo a leitura benjaminiana do filósofo grego, leitura marcada pela interpretação de Kant e dos neokantianos sobre a doutrina platônica das ideias.

No *Banquete*, Sócrates defende que *Eros* é carente do que é Bom e do que é Belo, e se é carente, é sinal de que ele não é Bom e nem Belo. Mas se aspira ao Bom e ao Belo, também não pode ser Mau nem Feio. Então ele narra o mito de que *Eros* é filho da Pobreza, ignorante e pobre, e do Recurso, sábio e rico, e por isso está entre pobreza e riqueza, sabedoria e ignorância, está entre os homens e os deuses. Do mesmo modo, os filósofos não são nem sábios, pois aspiram à sabedoria, nem totalmente ignorantes, pois aspiram à sabedoria. *Eros* é, portanto, um demônio filosófico.

Eros busca o belo e o bem porque quer neles encontrar o imortal. Quer a geração, a gestação do belo e do bem. É na gestação que se passa da mortalidade à imortalidade. É assim que o homem tem continuidade, na geração de outro. Que ele comece, portanto, amando corpos belos, passará depois a amar ofícios, e dos ofícios às ciências, até que chegará a amar o Belo em si, e amando-o alcançará a virtude.

A leitura kantiana da ideia platônica, de algum modo, a aproxima do que Benjamin entenderá como o ideal de Goethe:

Platão servia-se da palavra *ideia* de tal modo que bem se vê que por ela entendia algo que não só nunca provém dos sentidos, mas até mesmo ultrapassa largamente os conceitos do entendimento de que Aristóteles se ocupou, na medida em que nunca na experiência se encontrou algo que lhe fosse correspondente. As ideias são, para ele, arquétipos das próprias coisas e não apenas chaves de experiências possíveis, como as categorias. Em sua opinião derivam da razão suprema, de onde passaram à razão humana, mas esta já se não encontra no seu estado originário e só com esforço pode evocar pela reminiscência (que se chama a filosofia) essas ideias agora muito obscurecidas. (...). Platão observou muito bem (...) que a nossa razão se eleva naturalmente a conhecimentos demasiado altos para que qualquer objecto dado pela experiência lhes possa corresponder, mas que, não obstante, têm a sua realidade e não são simples quimeras.

Platão encontrava as suas ideias principalmente em tudo o que é prático, isto é, que assenta na liberdade (KANT, 1994, p. 309, CRP, B 370-372).

Kant percebe – talvez a partir de Platão – que as ideias vão além do que os conceitos são capazes de expor:

por uma ideia estética entendo, porém, aquela representação da faculdade da imaginação que dá muito a pensar, sem que contudo qualquer pensamento determinado, isto é, conceito, possa ser-lhe adequado, que consequentemente nenhuma linguagem alcança inteiramente nem pode tomar compreensível. Vê-se facilmente que ela é a contrapartida de uma ideia da razão, que inversamente é um

verdade, contém uma gama de conotações diversa, significando sobretudo fidelidade, no sentido de adequação ética a preceitos dirigidos a uma ação prática, historicamente situada” (LAGES, 2007, p. 116-117).

conceito ao qual nenhuma intuição (representação da faculdade da imaginação) pode ser adequada. (KANT, 1998, p. 219, CFJ B 192).

Segundo Benjamin, Platão apresenta no *Banquete* duas afirmações que são importantes para a exposição: a primeira delas é a de que a verdade é o teor essencial do Belo, e a segunda é a de que a verdade é em si mesma bela. A beleza da verdade é seu momento expositivo, é o que caracteriza a exposição da ideia. Então pensando na relação entre a verdade e a beleza, podemos pensar melhor sobre a relação entre a filosofia e as ideias.

A beleza é uma forma pela qual a verdade se expressa, mas que não a alcança em sua completude, pois há aspectos da verdade que são inexpressáveis. Contudo, ela é a única forma pela qual a verdade pode ser para nós. A beleza é, portanto, essencial – no sentido forte – à verdade. Para Benjamin, a beleza não é, como muitas leituras de Platão o defendem, uma mera aparência de caráter ontológico inferior ao das formas. Na leitura benjaminiana de Platão a beleza é tão necessária à verdade quanto a verdade é à beleza.

A exposição se dá na relação entre as ideias, os conceitos e os fenômenos. As ideias, como já dito, são como as palavras, como a linguagem que é ao mesmo tempo sensível e inteligível. Elas não são pura abstração, mas também não estão sujeitas à intenção, não são objetos de conhecimento que podem ser buscados.

Os conceitos têm o papel de mediadores entre as ideias e os fenômenos. Eles devem ao mesmo tempo salvar os fenômenos nas ideias e expor as ideias nos fenômenos. Se formos retomar Platão, podemos nos lembrar do momento em que Sócrates expõe a relação entre Eros e a Beleza. Eros é o mediador entre fenômenos e ideias, é ele quem vê na beleza a verdade que ela expõe e na verdade a beleza que lhe é essencial. Eros busca a beleza pela verdade e chega à verdade pela beleza. É esse, para Benjamin, o papel dos conceitos.

É preciso fazer aqui um pequeno desvio, partindo de Eros, para ressaltar brevemente o caráter expositivo dos diálogos platônicos⁴⁶. O diálogo *O Banquete* reflete sobre Eros, mas especialmente é uma autorreflexão sobre o próprio fazer filosófico. Nas palavras do intérprete de Platão, Sérgio Sardi:

Éros impulsiona o “dialogar”, e é condição de emergência do *logos* entre dois (*diálogos*): ‘É ele que nos tira o sentimento de estranheza, promovendo todas as reuniões

⁴⁶ Em seu *Vida de Platão*, Diógenes Laércio menciona que os diálogos platônicos podem ser divididos em diálogos de pesquisa e diálogos de exposição, divisão que depois será retomada por Hegel e especialmente por Marx. Pode-se pensar nesse caso numa distinção entre o material de pesquisa e o material de exposição na filosofia, como uma distinção que vai além da mera separação entre o que aparece e o que não aparece num texto final. Parece então que Platão – o que se pode perceber pela sua *Carta VII* – e Marx – o que fica claro por seu posfácio à segunda edição do *Capital* – perceberam isso com maior atenção do que Kant. O procedimento pelo qual se pesquisa e o procedimento pelo qual se escreve o texto filosófico são distintos, e é pelo significado dessa distinção que esta dissertação pergunta.

deste tipo' (Banq., 197d 1-4). Éros impulsiona o filosofar, é o impulso vital que sustenta a busca de auto-superação, que é simultaneamente dialética e dialógica, subjetiva e intersubjetiva, e se opera na e entre as *psychai*. (...). É Eros que permite o "diálogo" entre o humano e o divino (Banq., 202ae), o que equivale dizer que possibilita uma relação entre esses dois planos, ou seja, entre o *devir* e a *Ideia*. É Éros que faz o divino habitar em nós, ao impulsionar a ascensão humana. Isso significa que é a potência que permite ao homem criar(...). *Essa potência surge enquanto necessidade de reencontrar a unidade por detrás da alteridade do outro, sem dissolver essa alteridade e tendo, exatamente nela, a condição de sua manutenção* (SARDI, 1995, p. 30, grifo do autor).

Quando analisa o diálogo platônico, Thomas Szlezák, no livro introdutório *Ler Platão*, oferece algumas características do diálogo que mostram como ele está relacionado à exposição. Em primeiro lugar, as obras de Platão retratam conversações. Isto é, de alguma maneira são práticas teóricas. No diálogo torna-se difícil a separação moderna entre teoria e prática. Em segundo lugar, a conversação não é contínua, mas progride em solavancos, saltos. Em terceiro lugar, a conversação não tem um fim, mas sempre aponta a novos problemas, instigando para que se continue o exercício filosófico.

Cada pequeno elemento do fenômeno que se salva na ideia nos ajuda a formar uma imagem da verdade, como cada estrela numa constelação. Para pensar essa ideia, Benjamin não usa o termo *Konstellation*, mas sim *Sternbilder*. Esse termo é importante, pois nos mostra que a unidade está na imagem (*Stern* é traduzido em português como estrela; *Bild* é quadro, imagem) que se forma dos elementos a partir da relação que eles têm uns com os outros, e não numa relação classificatória como de gênero e espécie.

Benjamin se apropria da doutrina platônica das ideias, mas sua abordagem tem diferenças importantes em relação a Platão. Já foi discutido, por exemplo, que Platão procura censurar a mimesis poética enquanto cópia da cópia da cópia, como na própria *Carta VII*, em que ele estabelece uma certa gradação em relação ao conhecimento e à proximidade do verdadeiro em cinco níveis: o primeiro é o nome; o segundo, a definição; o terceiro, a imagem; o quarto, a ciência, e apenas no quinto nível a *ousia* pode ser alcançada, ainda que sem possibilidade de verbalização. É interessante pensar, nesse ponto, que Platão estabelece uma hierarquização em que a linguagem está em último degrau de distância em relação à verdade. Benjamin "bagunça" – talvez se possa dizer que ele a torna mais dialética – essa hierarquia de Platão ao dizer que as palavras são ideias, de modo que a linguagem é ao mesmo tempo incapaz de dizer aquilo que Platão chama de *ousia*, mas o único *medium* no qual pode se expor a verdade.

Distantes da proposta platônica, as ideias benjaminianas não estão num mundo inteligível, mas como a linguagem, elas são ao mesmo tempo sensíveis e intelectuais, e ao

mesmo tempo não podem estar sujeitas nem à intuição sensível nem à intuição intelectual.⁴⁷ Não apenas Platão, mas também Leibniz e Hegel tinham como projeto filosófico uma descrição do mundo das idéias, distante do mundo empírico. Tais descrições não perderam a sua validade, porém, na modernidade, segundo Benjamin, não seria mais possível nem aceitável empreender tal tarefa. A nossa tarefa é ainda mais difícil: “praticar uma descrição do mundo das idéias de tal maneira que o mundo empírico nele penetre e se dissolva” (BENJAMIN, 1984, p. 54).⁴⁸ Essa tarefa aproxima o filósofo do investigador e do artista. O investigador compartilha com o filósofo o interesse na organização d’ “o mundo visando à sua dispersão no reino das ideias, dividindo esse mundo, de dentro, em conceitos”, isto é, na salvação dos fenômenos. Numa palavra, o investigador trata do material e do método de pesquisa. Enquanto isso, o artista compartilha com o filósofo a produção de “imagens em miniatura do mundo das ideias”, isto é, a tarefa da exposição.

Não é a mera empiria, não são os fatos brutos que são apreendidos pelo mundo das idéias, mas seus elementos que se salvam, saindo da unidade falsa do mundo para participarem da “unidade autêntica da verdade” (BENJAMIN, 1984, p. 56). Benjamin provavelmente se apropria da compreensão de “salvação dos fenômenos”⁴⁹ a partir da interpretação do filósofo neokantiano de Marburgo, Paul Natorp, da doutrina platônica das idéias. Natorp atribui a Platão a proposta da salvação dos fenômenos. Salvar os fenômenos pode ser entendido como o movimento de elaborar uma hipótese explicativa que dê conta dos fenômenos, ainda que não tenha sido possível encaixá-los numa cadeia causal.

Os conceitos extraem elementos dos fenômenos, não pela média desses fenômenos, mas pelos seus extremos.⁵⁰ No tratamento filosófico, uma tal orientação para os extremos é

⁴⁷ “*Das Sein der Ideen kann als Gegenstand einer Anschauung überhaupt nicht gedacht werden, auch nicht der intellektuellen*”. (BENJAMIN, GS I-1, p. 215). “A essência das ideias não pode ser pensada como objeto de nenhum tipo de intuição, nem mesmo da intelectual” (BENJAMIN, 1984, p. 58).

⁴⁸ “*Ist Übung im beschreibenden Entwurfe der Ideenwelt, dergestalt, daß die empirische von selber in sie eingeht und in ihr sich löst, die Aufgabe des Philosophen, so gewinnt er die erhobne Mitte zwischen dem Forscher und dem Künstler*”. (BENJAMIN, GS I-1, p. 212).

⁴⁹ A tradição de “salvar os fenômenos” parece remontar até o próprio Platão. Apesar de haver discordâncias quanto à presença de tal polêmica no pensamento platônico, pode-se encontrar no comentário de Simplicius ao *De coelo* uma referência a certa situação em que Platão havia questionado os matemáticos sobre movimentos circulares que salvassem as aparências dos movimentos dos planetas. Entre os gregos manteve-se uma tradição que buscava compreender o movimento dos planetas por meio da explicação matemática, ainda que esta não desse as razões pelas quais o movimento se daria desta maneira. O modelo astronômico de Ptolomeu parece ter sido também fundado nesta tradição. Na escola de Marburgo, a salvação dos fenômenos foi considerada o princípio fundamental das ciências naturais; Natorp interpreta a filosofia de Platão como uma busca por salvar os fenômenos. Pode-se entender a salvação dos fenômenos de maneira instrumentalista, segundo a qual as teorias são apenas convenções que funcionam, apesar de sua total arbitrariedade, ou de maneira realista, entendendo que salvar o fenômeno é incluí-lo numa interpretação que dá conta de sua realidade, ainda que não deduza suas causas. Para aprofundar a questão, ver DUHEM, 1984, MORA, 2000 e LAUDAN, 2000.

⁵⁰ Esta predileção pelos extremos evoca o movimento do pensamento freudiano. Para entender a mente humana, Freud não toma os indivíduos considerados “sadios” ou “normais”. Toma os casos extremos, como o homem dos

necessária, porque ela conserva a alteridade entre os fenômenos, salvando-os enquanto fenômenos singulares e não homogeneizando-os.

Nesse duplo movimento do conceito, de exposição da verdade e salvação do fenômeno, o filósofo benjaminiano não é soberano nem sobre o trajeto, nem sobre o objeto de sua busca. A verdade se move no tempo, de modo que não pode ser “agarrada”⁵¹ pelos conceitos da filosofia enquanto teoria do conhecimento. A exposição da verdade tem um aspecto duplo que salva seu momento objetivo: a exposição da verdade pela filosofia coincide com a auto-exposição da verdade.

Se se pode dizer da verdade que ela é o “teor essencial da beleza” (“*Wesensgehalt der Schönheit*”), isso também significa que o *Banquete* “declara que a verdade é bela” (“*erklärt die Wahrheit für schön*”). A beleza não é apenas redimida – pela sua última ligação à verdade – de sua tendência a somente pertencer ao domínio do brilho (*Schein*) e da aparência (*Erscheinung*, *Schein*) pela sua última ligação à verdade; mas é também evocada como critério imprescindível à verdade, que precisa da beleza para ser verdadeira: a verdade não pode realmente existir sem se apresentar, se mostrar e, portanto, aparecer na história e na linguagem. (GAGNEBIN, 2014, p.72).

A própria verdade, portanto, se auto-expõe, e o filósofo, para expô-la, precisa manter-se fiel a seu movimento de auto-exposição nos fenômenos. Como é possível fazer isso? Exercitando a própria forma e retornando sempre às próprias coisas.

Die Relation der mikrologischen Verarbeitung zum Maß des bildnerischen und des intellektuellen Ganzen spricht es aus, wie der Wahrheitsgehalt nur bei genauester Versenkung in die Einzelheiten eines Sachgehalts sich fassen läßt. (BENJAMIN, GS I-1, p. 208).

A relação entre o trabalho microscópico e a grandeza do todo plástico e intelectual demonstra que o teor de verdade só pode ser captado pela mais exata das imersões nos pormenores do teor de coisa. (BENJAMIN, 1984, p. 51, tradução alterada).

A forma pela qual Benjamin propõe que se exponha a ideia é mergulhando – de forma profundamente materialista, mas a seu modo – nos fenômenos, construindo nesse mergulho o conceito a partir de seus extremos, e então tornando as idéias visíveis.

Além de não ser soberano sobre aquilo que conhece, o filósofo não é sequer soberano sobre a própria linguagem. A escrita filosófica, quando leva em conta a exposição, não pode esperar o caminho reto da dedução, ou a relação intencional com o objeto. Pois o ritmo da própria frase muitas vezes exige desvios. A escrita demanda sempre um parar e recomeçar,

lobos, o psicótico maníaco-depressivo, a histerica... E quem sabe compreendendo esses casos ele consiga se aproximar da compreensão da mente humana.

⁵¹ O verbo *begreifen*, conceber, de onde vem o substantivo *Begriff*, conceito, se origina do verbo *greifen* que pode ser traduzido em português por “agarrar”.

uma tomada de fôlego. A escrita filosófica exige, portanto, que se possa perder-se, ainda que com isso se corra o risco de não saber voltar. Nas palavras de Benjamin:

Die Schwierigkeit, welche solcher Darstellung innewohnt, beweist nur, daß sie eine eigenbürtige prosaische Form ist. Während der Redende in Stimme und Mienenspiel die einzelnen Sätze, auch wo sie an sich selber nicht standzuhalten vermöchten, stützt und sie zu einem oft schwankenden und vagen Gedankengange zusammenfügt, als entwerfe er eine groß andeutende Zeichnung in einem einzigen Zuge, ist es der Schrift eigen, mit jedem Satze von neuem einzuhalten und anzuheben. Die kontemplative Darstellung hat dem mehr als jede andere zu folgen. Für sie ist es kein Ziel mitzureißen und zu begeistern. Nur wo sie in Stationen der Betrachtung den Leser einzuhalten nötigt, ist sie ihrer sicher. Je größer ihr Gegenstand, desto abgesetzter diese Betrachtung. Ihre prosaische Nüchternheit bleibt diesseits des gebietenden Lehrwortes die einzige philosophischer Forschung geziemende Schreibweise. (BENJAMIN, GS I-1, p. 209).

A dificuldade intrínseca dessa forma de exposição mostra que ela é, por natureza, uma forma de prosa. Na fala, o locutor apóia com sua voz e com sua expressão fisionômica as sentenças individuais, mesmo quando elas não têm sentido autônomo, articulando-as numa seqüência de pensamentos, muitas vezes vaga e vacilante, como quem esboça, com um só traço, um desenho tosco. Pelo contrário, na escrita é preciso, com cada sentença, parar e recomeçar. A exposição contemplativa é semelhante à escrita. Seu objetivo não é nem arrebatrar o leitor, nem entusiasmar-lo. Ela só está segura de si mesma quando o força a deter-se, periodicamente, para consagrar-se à reflexão. Quanto maior o objeto, mais distanciada deve ser a reflexão. Sua sobriedade prosaica, desvinculada do preceito doutrinário imperativo, é o único estilo de escrever digno da investigação filosófica. (BENJAMIN, 1984, p. 51, tradução alterada).

Esse saber perder-se do pensamento expositivo reaparecerá no belo livro autobiográfico *Infância em Berlim por volta de 1900*. No fragmento *Tiergarten*, Benjamin cria uma bela imagem, que metaforiza sua filosofia. Ele diz que não há mal em se perder na cidade, mas é preciso aprender a se perder. Justamente como na sua filosofia, em que o desvio é frutífero, desde que se saiba desviar. E saber desviar é algo que só se aprende com a prática da errância.

Não é à toa que a prática da errância seja colocada em questão num livro sobre o olhar da criança diante do mundo. Se a *Darstellung* tem alguma afinidade com a *mimesis*, na obra de Benjamin esta afinidade aqui transparece, pois a criança, cujas práticas são caracterizadas pela faculdade mimética, é um dos modelos do exercício da linguagem proposto por Benjamin para a filosofia. O brincar da criança, assim como a prática do artista, constrói uma miniatura do mundo das ideias, persiste a voltar sempre ao mundo das coisas e admite uma relação produtiva com a linguagem.

A criança, por não ter ainda nela introjetada a linguagem enquanto instrumento, meio de comunicação, consegue perceber ainda um aspecto simbólico, nomeador, produtivo na linguagem que é fundamental para a exposição. A criança pode ter, assim, uma maior liberdade com a linguagem e com as coisas, que pode permiti-la transitar com maior

intimidade pelo mundo das ideias, pois a ideia é da natureza do Nome, o ser livre de qualquer fenomenalidade, que compartilha a natureza das coisas. Para o âmbito das idéias, as palavras não perderam seu poder nomeador. “A ideia é algo de lingüístico, é o elemento simbólico presente na essência da palavra” (BENJAMIN, 1984, pp. 58-59)⁵². As palavras foram perdendo ao longo do tempo sua dimensão nomeadora, que foi substituída pela sua dimensão de comunicação.

Benjamin então reformula a tarefa descrita anteriormente: a filosofia deve “restaurar, em sua primazia, pela exposição, o caráter simbólico da palavra, no qual a ideia chega à consciência de si, o que é o oposto de qualquer comunicação dirigida para o exterior” (BENJAMIN, 1984, 59).⁵³

Isto quer dizer que a articulação possível entre o mundo empírico e o mundo das idéias é a que se dá pela linguagem. Tal tarefa não pode ser feita por revelação, mas sim ela deve ser feita pelo procedimento da reminiscência, semelhante ao da *anamnese* platônica. Só que nesse processo Adão vale mais do que Platão, diz Benjamin, pois a nomeação adamítica é o primeiro momento nomeador, momento que não é arbitrário, mas também não é significativo, no sentido lingüístico contemporâneo.

O movimento da exposição talvez possa ser expresso pelo termo “arrodear”. Lá no interior de Alagoas, a gente chama de “arrodear”, quando a criança quer pedir algo a alguém, normalmente, à mãe. Às vezes dura um dia inteiro, ora com um pretexto, ora com outro, inicia-se o assunto por aqui, muda-se de assunto, depois volta-se ao assunto por ali, até que, percebendo que a gente quer pedir algo, a mãe diz logo “tô vendo que você quer me pedir pra ir dormir na casa da Fulana”, e se deixa ou se não, ou então, quando está mais inspirada, ela “dá a deixa” para a gente dizer o que quer, e só então responde. Tal procedimento se assemelha à proposta da exposição benjaminiana. É que se “arrodeie” a verdade até que ela

⁵² “Die Idee ist ein Sprachliches, und zwar im Wesen des Wortes jeweils dasjenige Moment, in welchem es Symbol ist”. (BENJAMIN, GS I-1, p. 216).

⁵³ “Sache des Philosophen ist es, den symbolischen Charakter des Wortes, in welchem die Idee zur Selbstverständigung kommt, die das Gegenteil aller nach außen gerichteten Mitteilung ist, durch Darstellung in seinen Primat wieder einzusetzen”. (BENJAMIN, GS I-1, p. 216-217). Aqui Benjamin apresenta o símbolo em uma dimensão positiva, não da mesma forma como o entendem os pensadores do Classicismo, ou mesmo os da modernidade, mas como o fundamento da linguagem adamítica, a linguagem nomeadora. O símbolo aponta para uma originária unidade da linguagem para além de sua dimensão comunicativa. Na linguagem decaída, o símbolo não é mais possível. Tentar ignorar essa impossibilidade, como fazem os classicistas que Benjamin critica, é tentar fazer de conta que a queda da linguagem em comunicação não aconteceu, esquecer a história. Contudo esquecer que a linguagem tem uma dimensão simbólica, isto é, que ainda há rastros do que ela foi antes da queda, é também apagar a história. A crítica de Benjamin da desvalorização romântica da alegoria em benefício do símbolo não contradiz de forma alguma a sua busca pelo elemento simbólico presente na linguagem. Alegoria e símbolo são, portanto, complementares. Onde ela tematiza a queda da linguagem, ele aponta para a sua origem divina. E o exercício benjaminiano da forma é a busca pela dimensão simbólica da linguagem, apesar de reconhecer a sua impossibilidade (mais uma vez aparece o paradoxo da possibilidade do impossível).

nos "dê uma deixa" para que a gente se aproxime. A gente entra no assunto por aqui, se detém por um tempo, depois muda de assunto, entra novamente no assunto pelo outro lado... Esse é o seu “método”, por exemplo, no ensaio "O narrador". Cada pequeno capítulo é uma aproximação diferente das questões da narração e da experiência, de modo que ao fim do ensaio se construiu, a partir da fragmentação da exposição, uma unidade na imagem. É importante ressaltar, contudo, que esse “arrudeio” não é mera aproximação de uma verdade essencial que está lá, pura e absoluta. É no próprio processo de arrodar que ela se faz em sua exposição.

Já foi sugerido aqui que o diálogo platônico, a crítica e até a brincadeira da criança são possibilidades de pensar a exposição no sentido benjaminiano. O livro sobre o drama barroco sugere uma outra forma de exposição, o tratado medieval. O tratado medieval é algo valioso para Benjamin porque, em primeiro lugar, ele se preocupa com os objetos da teologia, sem os quais a verdade não pode ser pensada. Os objetos da teologia têm essa característica de não se submeterem à intenção, o que importa muito para Benjamin. Além disso, a própria teologia é figura importante do “método” filosófico benjaminiano.

Quando Benjamin fala de teologia, é importante lembrar que ele é um judeu e que portanto ele se refere à teologia judaica. A teologia judaica tem a linguagem e a escrita em altíssima conta, e apesar disso, ou justamente por isso, reconhece a sua insuficiência. A linguagem não alcança as verdades da religião judaica. Ela não pode dizer quem é Deus, nem o que ele quer com o mundo. Contudo, ainda assim, ela precisa tentar dizê-lo, reconhecendo sua incapacidade de fazê-lo de forma inteira – aqui reaparece o paradoxo da possibilidade do impossível, a necessidade de buscar algo, ainda que se reconheça que é inalcançável. Ela o faz, então, de forma indireta, deixando diversos sentidos em aberto, para assim tentar se aproximar mais e mais do que é preciso dizer. Ao falar de teologia, portanto, Benjamin não se refere à religião, nem à fé, mas a um diálogo com a verdade que é em si filosófico, sobre o qual filosofia pode refletir e cuja verdade ela pode expor. Além de assumir a fragilidade de seu conteúdo teológico, o tratado não tem uma autoridade em si, como a doutrina, nem recorre à autoridade da matemática. Seu único elemento de autoridade é a citação.

Os tratados medievais eram textos de filosofia prática. Como as narrativas, que trazem uma moral a ser ensinada, os tratados também eram didáticos e tinham um contexto literário. Segundo a professora de literatura francesa medieval Sylvie Lefèvre (1991), por exemplo, no caso da língua francesa, o termo *traité* foi utilizado pela primeira vez na filosofia pelo filósofo medieval Nicolau de Oresme. Ainda que muitos lexicógrafos digam que foi uma simples tradução do termo *tractatus* do latim, Lefèvre mostra que foi mais do que isso. Antes de

Oresme e também contemporaneamente a ele, o termo *traitié* (claramente muito parecido com *traité*) foi utilizado em algumas situações em textos literários, referindo-se a narrativas líricas, em verso, que carregavam ao que parece, pelos exemplos de Lefèvre, mais do que ensinamentos: questionamentos morais. E a autora conclui que Oresme, que não estava distante da produção literária de seu tempo, e grande pensador e criador de termos que era, provavelmente construiu seu próprio gênero de escrita articulando as duas origens. Isto é, o *traité* deve ser ao mesmo tempo filosófico e literário, e possuir um caráter prático - a articulação entre saber e prática se expressa no tratado.

No livro de fragmentos *Rua de mão única*, Benjamin compara o tratado à arquitetura árabe, em que o exterior não chama a atenção: a articulação está no interior. Esses ornamentos internos permitem que na exposição desapareça a diferença entre o tema e o excursus, entre o essencial e o ornamental – o ornamento é útil. No ensaio sobre os surrealistas, Benjamin diz que “para quem escala fachadas, todos os ornamentos são úteis” (BENJAMIN, 1994, p. 24)⁵⁴, lembrando-nos a fecundidade do desvio, do belo aparentemente supérfluo. O tratado é cifrado – marcado pela beleza enquanto segredo.

Benjamin discute a importância do tratado medieval, mas o seu trabalho se aproxima mais do tratado moderno. Este é caracterizado como um estudo mais formal a respeito de um objeto, que exige um aprofundamento sobre o objeto e um acabamento acadêmico, sendo bem mais extenso e formal do que o ensaio, por exemplo. Só que o texto de Benjamin também não é um tratado moderno; é muito mais uma paródia dele, uma piada sobre a linguagem acadêmica. Benjamin enche o livro com citações, abusa da linguagem da formalidade e compõe o texto num exagero (que muitos poderiam até chamar de “barroco”) em relação ao que se esperaria de uma *Habilitationsschrift*, numa seriedade tão forçada que exhibe a falta de sentido da mera formalidade exigida pela academia. Ao mesmo tempo, Benjamin não violenta seu objeto para realizar esta brincadeira. Porque o seu objeto, o *Trauerspiel*, já havia sido diversas vezes criticado pelo exagero e pela tentativa “excessiva” de agradar. Essa é uma das faces do *Spiel*, o jogo, o espetáculo, no *Trauer-spiel*. Junto a isso, a escrita do texto sobre o drama barroco ainda inclui uma característica próxima da colagem, em que cada parágrafo é um recomeço, uma estrela na constelação em formação no processo da leitura – como no cortejo fúnebre, cada parágrafo é um passo lento, com uma longa parada. Esse é, no próprio texto de Benjamin, o elemento do *Trauer*, luto pelo mundo em ruínas e pela impossibilidade de dizer tudo de uma vez, embate com a melancolia diante da impossibilidade de uma

⁵⁴ “dem Fassadenkletterer müssen alle Ornamente zum Besten dienen”. (BENJAMIN, GS II-1, p. 298).

totalidade harmônica. Na sua própria forma, Benjamin expressa o *Trauerspiel* que é seu objeto. É dessa fidelidade ao objeto no exercício próprio da forma filosófica que fala a exposição benjaminiana.

Parece claro que Benjamin não considera mais possível fazer tratados medievais. Voltar no tempo não é uma possibilidade para a filosofia da história de Benjamin, e depois da modernidade a forma do tratado se transformou bastante. Há, contudo, a possibilidade de escrever ensaios. A predileção de Benjamin pelo ensaio, como será discutido no próximo capítulo, é uma expressão de seu pensamento sobre a escrita filosófica e é o ensaio uma das formas pelas quais Benjamin percebe poder exercitar a exposição das ideias.

No seu *Trauerspielbuch*, Benjamin expõe o drama barroco enquanto uma ideia, isto é, ele busca o teor de verdade de um gênero literário agora, e não apenas de um romance, como fez no texto das *Afinidades eletivas*. Mais do que isso, ele realiza o procedimento da análise imanente de cada obra, um mergulho nos fenômenos, delas toma seus elementos extremos, a serem salvos nos conceitos, e a partir daí expõe o drama barroco. O gênero, a partir do procedimento da exposição, deixa de ser o que a crítica de seu tempo considerava, ora uma regra a impor sobre as obras, ora uma regra extraída da “média” das obras, e passa a ser um arquétipo, uma figura primordial, da qual cada obra se aproxima por um viés.

Esse conceito pelos extremos pode ser percebido pelo próprio nome dado ao gênero. O termo *Trauerspiel* foi traduzido por Sérgio Paulo Rouanet como “drama barroco”, mas ele, por sua composição, transmite ainda os dois elementos que se unem nesse drama, o luto (*Trauer*) e o jogo/espetáculo (*Spiel*), extremos que permitem perceber o ideal do barroco em sua heterogeneidade.

Num primeiro nível de análise, podemos dizer que *Spiel*, como espetáculo e ilusão, designa o caráter fugidío e absurdo da vida, e *Trauer*, a tristeza resultante dessa percepção. Teríamos assim uma primeira interpretação: o drama designa a tristeza de um homem privado da transcendência (pois com ela a vida não seria absurda), numa natureza desprovida de Graça. Como veremos mais tarde, são esses os elementos que a investigação estrutural descobrirá no drama, e que coincidem com a concepção barroca da história. (ROUANET, in BENJAMIN, 1984, p. 18).

Uma tal constatação do absurdo da vida pode ser a fonte do temperamento melancólico. Mais especificamente, tal constatação vem acompanhada da percepção pessimista da imanência do mundo e da impossibilidade de um sentido transcendente. A melancolia assume a forma de uma “saudades do símbolo”, daquele sentido unificador da linguagem.

É possível pensar que os três trabalhos tratados com maior enfoque nesta dissertação são críticas a uma certa defesa clássica do símbolo (que fique claro, não são críticas ao símbolo em si). Na tese sobre o conceito de crítica, a ideia da verdade enquanto movimento

reflexivo e a da “limitação extrema do pensamento discursivo” colocam em questão a crença numa linguagem simbólica. No ensaio sobre as afinidades eletivas, o questionamento da tradição da bela aparência nasce especialmente da percepção de que a beleza enquanto símbolo de uma verdade eterna e harmônica representa a construção mítica de uma totalidade falsa. No livro sobre o drama barroco, a discussão ganha corpo numa reabilitação da alegoria, abandonada enquanto recurso decadente, não apenas por Goethe, mas por toda uma tradição classicista de seu tempo. Segundo o escritor de Weimar, no símbolo o universal aparece no particular, enquanto na alegoria, o particular é mero exemplo do universal. Em Friedrich Schlegel há uma preferência pela alegoria, assim como no escritor Jean Paul, considerado por Benjamin como o maior alegorista da língua alemã, e que, talvez também por isso, foi ridicularizado como poeta esquisito e decadente por Goethe e Schiller. Há três de suas “Máximas e Reflexões” em que Goethe deixa clara a sua percepção do símbolo e da alegoria:

O verdadeiro simbolismo ocorre quando o particular representa o que é mais universal, mas não como sonho e sombras, como relação viva e instantânea do que é imperscrutável (GOETHE, 2005, p. 261).

A alegoria transforma o fenômeno em conceito, o conceito em imagem, mas de tal modo que o conceito continua ainda necessariamente tomado e contido pela imagem, de maneira limitada e completa e sendo expresso por ela (GOETHE, 2005, p. 275).

O simbólico transforma o fenômeno em ideia, a ideia em imagem, de tal modo que na imagem a ideia permanece infinitamente atuante e inacessível, mesmo que seja exprimida em todas as línguas (GOETHE, 2005, p. 275).

A predileção de Goethe pelo simbólico é reflexo de sua busca pela harmonia clássica, pela construção de uma totalidade. A crítica de Benjamin denuncia essa pretensão, que mascara as fissuras da história ao construir uma falsa totalidade. Segundo Jeanne Marie Gagnebin,

O que deve submeter-se à violência da crítica filosófica ou da historiografia “materialista”, à violência revolucionária ou messiânica, é sempre uma “totalidade falsa”, seja ela a ilusão mítica da beleza goetheana ou a narração, por demais coerente, da história ordinária. (GAGNEBIN, 2011b, p. 102).

Assim como o sem-expressão, a alegoria rompe com a totalidade falsa, ao mostrar a história como ruína, como o sentido em estado de putrefação. A seção “Ruína” é central para a compreensão da constelação de conceitos de Benjamin que nos importa aqui. Nessa seção, Benjamin destaca a ligação imanente entre história e natureza – onde quer que haja natureza, lá também está a história. A ruína expõe a relação intrínseca entre natureza e história. Tal relação se dá como escrita, segundo Benjamin – a história se escreve na natureza. Percebe-se que a natureza é histórica porque ela envelhece e morre. É pela decadência que se mostra, ao

mesmo tempo, o que passa e o que permanece – a ruína é, ao mesmo tempo, o sinal do que foi destruído, se perdeu no tempo, e o emblema da maravilhosa (*Wunder*) perduração de tais estilhaços ao longo de tantos anos. A memória tem a forma da ruína, são estilhaços de diversos tempos empilhados, fazendo uma ponte entre os passados, os presentes e os futuros. “Como ruína, a história se fundiu sensorialmente com o cenário. Sob essa forma, a história não constitui um processo de vida eterna, mas de inevitável declínio. (...) As alegorias são no reino dos pensamentos o que são as ruínas no reino das coisas” (BENJAMIN, 1984, p. 200).⁵⁵

Esta decadência ressalta a fragilidade da criatura, que pode ser associada à fragilidade da escrita. A natureza decaída é muda e triste, e o homem decaído perdeu a capacidade de ouvir o lamento mudo da natureza. A linguagem humana torna-se ainda mais frágil por ele ter perdido a capacidade de ouvir, pois assim ele não permite que a natureza se exponha, mas fala dela externamente. O homem decaído é também criatura frágil, que deperece e morre.

A ruína é, ao mesmo tempo, acumulação e maravilha, e compartilha essa estrutura com o drama barroco. O luto proporciona ao drama uma dimensão meditativa, de avanço lento e solene, de acúmulo de passos na direção do cadáver, de acúmulo de alegorias sobre os estilhaços do que foi o corpo. O jogo visa ao espanto – ele é “carregado”, procura preencher todos os espaços, para provocar o estranhamento diante da maravilha. O drama barroco é o acúmulo de alegorias esperando que a maravilha aconteça e lhes dê algum sentido. O alquimista realiza procedimento semelhante. Ele acumula receitas e tentativas, esperando que em algum momento se faça o ouro.

A ruína é no campo das coisas, segundo Benjamin, o que é a alegoria no campo dos pensamentos. Enquanto o símbolo produz uma unidade totalizante, divina, a alegoria unifica as coisas mantendo-as diversas, ressaltando a sua alteridade. Na linguagem decaída, o símbolo não é mais possível. Tentar escrever simbolicamente é tentar fazer de conta que a queda não aconteceu, esquecer a história. Contudo, esquecer que a linguagem tem uma dimensão simbólica, isto é, que ainda há rastros do que ela foi antes da queda, é também apagar a história. A alegoria é a possibilidade de reunir, mantendo a separação que não pode ser esquecida, ideia e fenômeno.

Se o Drama Barroco compartilha com o alquimista a acumulação e a maravilha como procedimentos produtivos, o crítico também o faz: ele acumula diversas aproximações em

⁵⁵ „Die allegorische Physiognomie der Natur-Geschichte, die auf der Bühne durch das Trauerspiel gestellt wird, ist wirklich gegenwärtig als Ruine. Mit ihr hat sinnlich die Geschichte in den Schauplatz sich verzogen. Und zwar prägt, so gestaltet, die Geschichte nicht als Prozeß eines ewigen Lebens, vielmehr als Vorgang unaufhaltsamen Verfalls sich aus. Damit bekennt die Allegorie sich jenseits v.on Schönheit. Allegorien sind im Reiche der Gedanken was Ruinen im Reiche der Dinge“. (BENJAMIN, GS I-1, p. 354).

relação à obra, entre elas o comentário que expõe o teor de coisa da obra, esperando que em algum momento, maravilhosamente, o teor de verdade da obra se exponha (*sich darstellt*) para ele.

Nenhum deles, nem o poeta, nem o alquimista, nem o crítico são criadores – as linguagens humanas, diferentemente da divina, não têm potencial criador. Eles buscam, contudo, uma saída próxima da criação, são produtores – não criam do nada, mas combinam os elementos do mundo ao ponto de produzir o novo.

“A crítica é a mortificação das obras, por consequência, não, romanticamente, um despertar da consciência nas que estão vivas, mas uma instalação do saber nas que estão mortas” (BENJAMIN, 1984, 203-204)⁵⁶. A filosofia tem a capacidade de despertar a beleza adormecida na obra – essa beleza que dura em meio às ruínas, a parte milagrosa da caducidade, é objeto do saber. Aqui Benjamin retoma a discussão do ensaio sobre as afinidades eletivas de Goethe, ao lembrar que o objeto da crítica filosófica é mostrar o procedimento da arte: ela transforma o teor de coisa, que é histórico, em teor de verdade, que é filosófico. Esse procedimento faz com que o declínio da obra enquanto teor de coisa possa ser o renascimento dela enquanto teor de verdade.

Benjamin diz que a ruína opera como o conceito, unificando o drama barroco, sem unificar, preservando alguma alteridade entre os elementos. Ora, em seu procedimento mimético de exposição, Benjamin unifica no fragmento “A ruína”, preservando a sua alteridade, todos os elementos de sua crítica do conhecimento.

Há, portanto, diversas imagens para aludir à filosofia enquanto exposição da verdade (*Darstellung der Wahrheit*), todas marcadas por uma certa fragilidade: a teologia tem a fragilidade de falar de coisas que ela não consegue alcançar, o tratado não carrega nenhuma autoridade em si, os cacos e restos do mosaico não permitem ter uma visão gloriosa do todo, as ruínas... Reconhecer a fragilidade da filosofia é um movimento cuidadoso em Benjamin, algo que nos impede, após lê-lo, de declarar inadvertidamente um conhecimento como algo absoluto. É por isso, também, que a filosofia precisa ser para Benjamin um eterno recomeçar. Pois ela sempre está incompleta. Por outro lado, sempre está aberta a novas possibilidades, novos olhares.

Contudo, a constatação da insuficiência da linguagem não deve abrir espaço para a melancolia. Ele defende, ao contrário, que é preciso reconhecer a fertilidade oriunda dessa

⁵⁶ “Kritik ist Mortifikation der Werke. Dem kommt das Wesen dieser mehr als jeder andern Produktion entgegen. Mortifikation der Werke: nicht also - romantisch - Erweckung des Bewußtseins in den lebendigen, sondern Ansiedlung des Wissens, in ihnen, den abgestorbenen”. (BENJAMIN, GS I-1, p. 357).

insuficiência e exercitar audaciosamente a linguagem. A imperfeição da língua é o desafio que leva Benjamin a criar saídas. Entender, portanto, a filosofia como exercício – assim como Platão entende a filosofia como *askesis* – parece ser uma decisão de Benjamin em lugar da mera lamentação.

Capítulo 4: A exposição, a escrita, o ensaio, a experiência

“O nome das coisas e dos homens é para ele (Benjamin) o protótipo de toda esperança”.

(ADORNO, Característica de Walter Benjamin).

Como já dito no capítulo anterior, a filosofia de Benjamin tem uma afinidade com o trabalho do artista, expressa em seu “Prefácio” ao texto do drama barroco. Esta afinidade diz respeito especialmente ao momento expositivo da atividade filosófica, o momento da escrita.

Die Schwierigkeit, welche solcher Darstellung innewohnt, beweist nur, daß sie eine eigenbürtige prosaische Form ist. Während der Redende in Stimme und Mienenspiel die einzelnen Sätze, auch wo sie an sich selber nicht standzuhalten vermöchten, stützt und sie zu einem oft schwankenden und vagen Gedankengange zusammenfügt, als entwerfe er eine groß andeutende Zeichnung in einem einzigen Zuge, ist es der Schrift eigen, mit jedem Satze von neuem einzuhalten und anzuheben. Die kontemplative Darstellung hat dem mehr als jede andere zu folgen. Für sie ist es kein Ziel mitzureißen und zu begeistern. Nur wo sie in Stationen der Betrachtung den Leser einzuhalten nötigt, ist sie ihrer sicher. (BENJAMIN, GS I-1, p. 209).

A dificuldade intrínseca dessa forma de exposição mostra que ela é, por natureza, uma forma de prosa. Na fala, o locutor apóia com sua voz e com sua expressão fisionômica as sentenças individuais, mesmo quando elas não têm sentido autônomo, articulando-as numa seqüência de pensamentos, muitas vezes vaga e vacilante, como quem esboça, com um só traço, um desenho tosco. Pelo contrário, na escrita é preciso, com cada sentença, parar e recomeçar. A exposição contemplativa é semelhante à escrita. Seu objetivo não é nem arrebatar o leitor, nem entusiasma-lo. Ela só está segura de si mesma quando o força a deter-se, periodicamente, para consagrar-se à reflexão (BENJAMIN, 1984, p. 51).

Na fala o que está dito está acabado, passou; não se para pra reelaborar o que foi dito. Podem-se dizer novas coisas para tenta corrigir eventuais mal entendidos, mas não dá para se debruçar sobre o que foi dito. Escrever, por sua vez, é sinônimo de reescrever. É na própria escrita que a filosofia enquanto exercício (*Übung*) pode ser expressa, pois ela envolve aquele embate (não apenas psicológico, mas também físico) com o material. A escrita é o lugar do esforço do filósofo, esforço esse que não pode ser deixado de lado pela afirmação da incompletude da linguagem, mas que por isso é mais exigente ainda. E no aprendizado dessa luta, o mestre do filósofo é o escritor, o poeta.

A literatura é, por excelência, a atividade que tem se preocupado com a questão da exposição. Ela tem se debruçado sobre a linguagem e buscado descobrir suas potencialidades. É por isso que ela tem mais saber sobre a exposição do que a filosofia, que em muitos momentos negligenciou esta possibilidade de desenvolvimento da escrita. É por isso que é a literatura um modelo para a exposição filosófica.

A afinidade da exposição não se dá igualmente, portanto, com qualquer artista; dado que a exposição se dá como escrita, é especialmente uma afinidade com o artista escritor. Desde seus primeiros trabalhos críticos, Benjamin mergulhou e atravessou profundamente seus objetos, as obras literárias e viu as suas potencialidades. Talvez por isso ele queira desenvolver estas potencialidades na filosofia. No doutorado já fica claro como a crítica filosófica das obras de arte deve ser também artística, pois ela é o desdobramento reflexivo das questões internas à própria obra. Mais do que apenas seu objeto, a literatura passa a ser aquela que transmitirá a experiência da exposição ao filósofo. É, por exemplo, das obras dos surrealistas e do *Berlin Alexanderplatz* de Alfred Döblin que Benjamin aprende o procedimento da montagem, assim como é de Hölderlin que ele aprende o da cesura. E mais do que isso, de todos eles, ele aprende que a escrita se faz experimentando, mimetizando.

Essa experimentação benjaminiana fica expressa de forma incontestável na admirável pluralidade de suas produções. Um desavisado que lesse, por exemplo, o seu livro de fragmentos (claramente experimentais) *Rua de mão única* e a *Habilitationsschrift* sobre o drama barroco não imaginaria que seriam livros escritos pelo mesmo autor, e menos ainda que foram escritos na mesma época, tão distinta é a forma de ambos os textos. A despeito de tais diferenças, há afinidades entre as duas produções. Há algumas ideias no *Rua de mão única* que podem contribuir à nossa compreensão do conceito de exposição benjaminiano. Em especial em relação à escrita. Já no primeiro fragmento, Benjamin reforça, falando de qualquer atividade literária, o que disse no “Prefácio”, falando da filosofia: que, pelo menos naquele momento histórico, a ela não cabe se encaixar em formas prontas, “molduras literárias”, mas que a escrita só pode se dar na alternância com o agir e que por isso ela precisa de formas mais modestas, mais próximas da ação e do cotidiano.

Se no primeiro fragmento ele diz da busca por uma alternância entre ação e escrita, ao tratar a escrita ora como atividade produtiva, ora como luta, o que Benjamin faz é declarar que a escrita já pode estar no reino da ação. “Gênio é industriabilidade”, diz Benjamin no fragmento “Relógio Normal”, comparando o trabalho do escritor com o ofício do artesão, e com o esforço que ele exige. Além disso, dada a exigência, o fragmento é tão importante quanto a obra acabada, pois ele está lá, demandando novo esforço, e ele foi, mesmo que nunca mais a ele se retorne, um momento do esforço que produziu as obras acabadas.

Em “Proibido colar cartazes! A técnica do escritor em 13 teses”, fica ainda mais evidente o quanto a escrita é uma prática. São treze “instruções” para quem quer exercer a prática da escrita, nas quais Benjamin não se prende aos problemas puramente intelectuais (mesmo porque para ele talvez não existam problemas puramente intelectuais) da escrita, mas

discute as questões materiais mais básicas, como os instrumentos de trabalho do escritor⁵⁷; o ambiente da escrita, que deve produzir bem-estar no escritor, talvez com sons estimulantes; a relação com o texto e o tempo da escrita⁵⁸... Ali ele destaca a escrita como um treino, um exercício diário (*Nulla dies sine linea* – “nenhum dia sem uma linha”, diz Benjamin em uma de suas teses), como numa arte marcial, que exige a prática constante.

Nessas teses, Benjamin sugere o exercício de copiar os textos, como uma experiência inconsciente dos mesmos. No excerto “Porcelanas da China” ele reforça essa ideia, numa reflexão sobre a diferença entre ler e copiar um texto. Quando se lê se sobrevoa o texto. Experimentá-lo, contudo, envolve atravessá-lo, o que é possível no processo de transcrição. A experiência de um texto, portanto, envolve uma imersão e um atravessamento, processos também característicos da crítica. Assim, seria talvez possível pensar a crítica e a exposição benjaminianas como também experiências do objeto. Se, como diz Benjamin, a tradição chinesa de copiar escritos é a chave para os enigmas da cultura chinesa e para a sua continuidade, talvez seja porque a cópia de textos exercite essa transmissibilidade através da escrita, o que as narrativas fazem através da oralidade.

Benjamin, em “Atenção: degraus”, diz que o trabalho da escrita tem três degraus: o primeiro é o musical, em que ela é composta, o segundo é o arquitetônico, em que ela é construída, e o terceiro é o têxtil, em que ela é tecida. Esses três graus, ao que parece, são graus de reescritura, isto é, dizem respeito a versões do mesmo texto: uma primeira versão de um texto seria mais intuitiva, na segunda versão se construiriam os alicerces da argumentação e se levantariam suas colunas, e na terceira versão se fariam as conexões mais finas e se cuidaria daqueles detalhes preciosos que o trabalho do tecer exige. Esse trabalho envolveria um movimento de Penélope, de tecer e destecer, que se no caso da bela esposa de Ulisses significa evitar um mau casamento, no processo de escrita benjaminiana significa produzir um ensaio rigoroso, o mais fiel possível a seu objeto. Adorno, em seu “Ensaio como forma”, adota essa metáfora do tecer especialmente para associar o rigor do ensaio à espessura da trama que é tecida.

⁵⁷ Nas teses IV e V deste fragmento ele sugere que se tenha sempre muitos utensílios de escrita à mão e que se mantenha sempre um caderno de notas: “IV. *Meide beliebiges Handwerkszeug. Pedantisches Beharren bei gewissen Papieren, Federn, Tinten ist von Nutzen. Nicht Luxus, aber Fülle dieser Utensilien ist unerlässlich.* V. *Laß dir keinen Gedanken inkognito passieren und führe dein Notizheft so streng wie die Behörde das Fremdenregister*”. (BENJAMIN, GS IV-1, p. 106).

⁵⁸ Na tese VI ele sugere que se “segure” as ideias por um tempo, assim no momento de escrevê-las elas estarão melhor elaboradas: “VI. *Mache deine Feder spröde gegen die Eingebung, und sie wird mit der Kraft des Magneten sie an sich ziehen. Je besonnener du mit der Niederschrift eines Einfalls verziehst, desto reifer entfaltet wird er sich dir ausliefern. Die Rede erobert den Gedanken, aber die Schrift beherrscht ihn*”. (BENJAMIN, GS IV-1, p. 106).

É Ulisses também que se perde, se desvia de seu reto caminho de volta para casa, e que nesse desvio vivencia todas as experiências que posteriormente ele pode narrar a seus conterrâneos. Assim como a exposição, a experiência também se dá pelos desvios, pelo perder-se.

O último fragmento, “A caminho do planetário”, indica a relação entre o que Benjamin escreveu antes e o que escreverá depois do livro *Rua de mão única*. De algum modo ele conclui mesmo o livro. Nesse fragmento Benjamin recusa a proposta de dominação do homem sobre a natureza. Assim como a educação não é a dominação das crianças pelos adultos, mas a dominação da transmissão entre crianças e adultos, a técnica não é dominação da natureza, mas dominação da relação entre humanidade e natureza. Diante do naufrágio de uma experiência cósmica, por meio da qual os homens contemplavam os astros em seu enigma, e desenvolviam sua faculdade mimética buscando as afinidades entre o movimento das estrelas e suas próprias experiências, a relação que passamos a estabelecer com os astros é de dominação, como se anuncia na astronomia, que cria uma vinculação ótica com o universo. Antigamente o trato com o universo se dava não pela visão, mas pela embriaguez. Os modernos relegam esta experiência com o cosmos aos indivíduos que se perdem nas estrelas em noites estreladas. Benjamin defende que ainda há muito a experimentar e a aprender sobre a nossa relação com a natureza e com o cosmos, e que essa experiência se assemelha à embriaguez e à felicidade do epilético – essa experiência está associada à revolução. Benjamin anuncia aqui a sua preocupação que ficará mais clara no texto sobre o surrealismo.

O que poderia aproximar a iniciativa do livro *Rua de mão única* e o livro sobre a *Origem do Drama Barroco Alemão*? “Num recente artigo, o estudioso de W. Benjamin, Gary Smith (1992) aponta para uma preocupação essencial, compartilhada pelas duas obras: experimentar, de maneira diversa, seja como montagem surrealista, seja como tratado pseudomedieval, experimentar então uma “compreensão antitradicionalista de filosofia” (GAGNEBIN, 1999, p. 82). Como no último fragmento sobre a transformação da astrologia em astronomia, Benjamin propõe a experimentação pela contemplação e pelo exercício da faculdade mimética. Essa experimentação pela imersão (*Versenkung*) mimética nas próprias coisas é o que caracteriza o ensaio.

Essai normalmente pode ser traduzido por ensaio, procura, tentativa, esforço... Assim como o termo alemão *Versuch* pode ser traduzido por tentativa, ensaio, experiência. O ensaio tem uma afinidade com o exercício (*Übung*) benjaminiano. Segundo Simone Ramos, estudiosa de Montaigne, é possível pensar que o ensaio mora numa margem de sentido entre os *essais* de Montaigne e os *essays* de Bacon.

O último [Bacon], no *Novum Organon* (II, 10 e anexo final), propõe a passagem da experiência – vaga ou errante – ao experimento – ou ensaio lucífero e frutífero – e para isso apresenta a idéia de uma “História Natural e Experimental” que sirva de base à “verdadeira filosofia”. Em outras palavras, introduz a idéia de método ou de tratamento metódico da experiência (o experimento) como condição da indução adequada ao conhecimento verdadeiro. Mais tarde, no *Ensaíador*, Galileu apresenta a idéia do ensaio como passagem da experiência imediata (sensorial, espontânea, aleatória) ao experimento ou à experiência dirigida e controlada pela razão e auxiliada pelos instrumentos técnicos (luneta, balança, plano inclinado etc.). Tanto para Bacon como para Galileu, a experiência dirigida e controlada deve ser longa e circunstanciada para que dela provenha uma ciência da natureza. Embora, como estes últimos, Montaigne também pratique a idéia de experiência longa e circunstanciada, em Bacon e Galileu as circunstâncias são controladas. Já para Montaigne elas constituem, de um lado, o campo da Fortuna e, de outro, saberes que procuraram cercar a própria Fortuna, isto é, a tradição, cuja *diaphonia* repõe a Fortuna. Quer dizer, em Bacon e Galileu, o ensaio é controle metódico sobre a natureza; em Montaigne, encontro, embate, percurso que pesa opiniões próprias e alheias. Em Bacon e Galileu, o outro, isto é, a natureza, deve ser subjugada pelo conhecimento; em Montaigne, o outro é a mediação para acercar-se de si mesmo. Em Bacon e Galileu, a alteridade é o objeto do ensaio; em Montaigne, o ensaio é reflexivo e seu objeto é o próprio ensaiador ou ensaísta. Mais do que encontro com um eu pressuposto, o ensaio é experiência de nossa própria mobilidade e da mobilidade de tudo que nos cerca e atinge. Assim, a investigação deve oscilar de acordo com as mudanças no olhar do ensaísta e de acordo com a fluidez da experiência. Daí que Montaigne se recuse a caracterizar seu trabalho como método, dada a rigidez que o termo implicaria. (RAMOS, 2007, p. 87)

O ensaísmo de Benjamin está mais próximo do de Montaigne, por duvidar da prerrogativa absoluta do método, e pensar as condições do conhecimento como menos sujeitas ao controle e à dominação do sujeito cognoscente.

Como diz Adorno no “Ensaio como forma”, o ensaio é uma escrita *livre*, e a contrapartida dessa liberdade é o risco e a instabilidade. Contudo, como diz Benjamin, aqueles “que acreditam ser necessário defender o espírito contra a falta de solidez são seus inimigos: o próprio espírito, uma vez emancipado, é instável” (ADORNO, 2003, 41). A liberdade do ensaio face ao objeto dá ao próprio objeto a liberdade de ser ele mesmo, mais do que quando submetido à ordem das ideias. O ensaio é feliz por essa liberdade, e ele testemunha em favor da felicidade. Ao mesmo tempo em que, para os grandes filósofos, a felicidade é a finalidade de toda razão e a razão é o caminho para a felicidade, estes recusam a razão quando esta questiona o que está em vigor. Em sua fidelidade ao objeto, o ensaio “se queixa, silenciosamente, de que a verdade traiu a felicidade e, com ela, também a si mesma; é esse lamento que provoca a ira contra o ensaio” (ADORNO, 2003, 42).

O ensaio propicia uma liberdade no pensamento que não pode ser confundida com falta de rigor. Essa liberdade permite que a forma do ensaio se ajuste a seu objeto, esteja em íntima relação com ele. São o objeto e a própria linguagem, portanto, que dão os limites do que será escrito. O ensaio pode ser pensado então como portador de um rigor de outra ordem, um rigor

que se recusa a partir do pressuposto de que com um tal método dado o conhecimento estará pronto, e que procura mimeticamente no próprio objeto a melhor relação que possa estabelecer com ele. Essa consciência exige do ensaísta um enorme esforço de exposição, já que, dado o seu caráter fragmentário e assistemático, é no corpo-a-corpo com a escrita e com o objeto que se busca a precisão que deve evitar a mera arbitrariedade do ensaio.⁵⁹

A preferência de Benjamin pelo ensaio pode ser pensada em relação ao que escreve Lukács em sua carta a Leo Popper sobre o ensaio, no livro *A alma e as formas* e Max Bense em seu ensaio de 1947 sobre o ensaio, e que inclui Benjamin na lista dos mais fecundos ensaístas da língua alemã. Os três enfatizam a busca por uma forma que seja histórica e filosoficamente apropriada a um mundo que seja pura imanência, mundo abandonado por Deus, no qual a relação do homem com o absoluto se tornou decididamente problemática. Lukács associa essa forma ao ensaio. Benjamin continua procurando, não fecha as possibilidades em uma única forma, mas se refere ao tratado medieval e ao diálogo platônico, ambas formas que já não cabem mais. Assim, Benjamin em sua prática filosófica recorre geralmente ao ensaio e à imagem de pensamento, a escritos marcados pela montagem e pela colagem, como formas que rejeitam o ideal tradicional da filosofia ocidental do sistema que tudo engloba.

O ensaio não é uma forma pronta, mas uma forma problemática, veículo de criação de formas, tal como a poesia e a literatura. Segundo Lukács, esse seu caráter problemático permite que o ensaio esteja no limiar entre a literatura e o mundo da vida, no limiar entre a alma e a forma, ou melhor, entre a vida e a forma. Ao mesmo tempo em que a vida é limitada pela ordenação da forma, a forma vê a vida como caos e desordem, o ensaio tenta colocar ambas em contato, e pela experiência da forma, reunir forma e vida num contato frágil, pois ele tem que ordenar a vida com a forma sem se transformar num recurso rígido e vazio, ao mesmo tempo em que precisa dar a liberdade da vida à forma sem recair de volta no caos da imediatividade desordenada. O ensaio precisa estar no limiar entre a concretude estética e a abstração filosófica, e por isso Benjamin cita o trecho de Goethe na epígrafe ao prefácio:

Da im Wissen sowohl als in der Reflexion kein Ganzes zusammengebracht werden kann, weil jenem das Innre, dieser das Äußere fehlt, so müssen wir uns die Wissenschaft notwendig als Kunst denken, wenn wir von ihr irgend eine Art von Ganzheit erwarten. Und zwar haben wir diese nicht im Allgemeinen, im überschwänglichen zu suchen, sondern, wie die Kunst sich immer ganz in jedem

⁵⁹ É nesse aspecto que Benjamin ressalta a importância da filologia. Além do esforço de sempre retornar ao próprio objeto, a filologia é a busca, na história da própria língua, de um suporte que evite que se devaneie para muito longe do objeto e se traia o próprio estudo.

einzelnen Kunstwerk darstellt, so sollte die Wissenschaft sich auch jedesmal ganz in jedem einzelnen Behandelten erweisen.

Johann Wolfgang von Goethe: Materialien zur Geschichte der Farbenlehre. (GOETHE apud BENJAMIN, GS I-1, p. 207).

"Posto que nem no saber nem na reflexão podemos chegar ao todo, já que falta ao primeiro a dimensão interna, e à segunda a dimensão externa, devemos ver na ciência uma arte, se esperamos dela alguma forma de totalidade. Não devemos procurar essa totalidade no universal, no excessivo, pois assim como a arte se expõe sempre, como um todo, em cada obra individual, assim a ciência deveria manifestar-se, sempre, em cada objeto estudado." (GOETHE apud BENJAMIN, 1984, p. 49, tradução alterada).

O saber toma o objeto externamente, enquanto a reflexão recai no problema oposto, já que como puro movimento interno carece do momento sensível da concretude. Goethe sugere que se complemente a abstração da ciência com a sensibilidade da arte.

Contudo, Lukács não viu, como vê Benjamin, o ensaio como um fim em si, mas o considerou como um primeiro passo, um anúncio da “grande estética”, que se tornaria supérfluo quando esta chegasse. Lukács vê na “grande estética” a possibilidade de que o mundo retorne ao uno em algum momento, um momento de reconciliação entre a forma e a vida. Benjamin não parece interessado em alimentar ilusões sobre uma futura totalidade reconciliada, mas muito mais em buscar na constatação da falsidade das totalidades construídas no presente e em cada pequeno detalhe, pequeno gesto, pequeno fragmento do presente as faíscas que possam conduzir a uma salvação desconhecida, que não pode ser prevista ou predeterminada como uma estética ou qualquer outra coisa.

Como já dito, o ensaio é tentativa. Contudo, ao contrário do que dizem Lukács e Max Bense (que por sua vez pensa o ensaio como um prolegômeno à teoria), para Benjamin essa tentativa não é um esboço para algo maior a vir posteriormente. Essa tentativa não deverá tornar-se supérflua diante do sistema, nem diante da teoria. O ensaio benjaminiano é a constatação de que há apenas a tentativa, sem o fim apoteótico, o objetivo externo a alcançar. O objetivo do ensaio é interno ao próprio ensaio.

Como diz Max Bense,

O ensaio significa, nesse sentido, uma forma de literatura experimental, do mesmo modo que se fala de física experimental em contraposição à física teórica. Por isso, o ensaio não se confunde com a tese ou o tratado. Escreve ensaisticamente quem tenta capturar seu objeto por via experimental, quem descobre ou inventa seu objeto no ato mesmo de escrever, dar forma, comunicar, quem interroga, apalpa, prova, ilumina e aponta tudo o que pode se dar a ver sob as condições manuais e intelectuais do autor. O ensaio busca apreender um objeto abstrato ou concreto, literário ou não literário, tal como ele se dá nas condições criadas pela escrita. (BENSE, 2014)⁶⁰.

⁶⁰ Não há número de página porque está disponível em edição digital.

Só que, nesse sentido, Benjamin expande o ensaísmo para todo o fazer filosófico: o fazer filosófico precisa continuar a apalpar, provar, iluminar, interrogar... A filosofia de Benjamin é experimental e, nesse sentido, ensaística, mesmo quando seus escritos não são ensaios.

Falando do surrealismo, Benjamin realiza com muita propriedade esse processo experimental, no ensaio publicado em 1929, um ano depois do *Rua de Mão única* e do *Origem do drama barroco alemão*. Benjamin escreve com intimidade em relação ao surrealismo. Da mesma forma que ocorreu no processo com os românticos, Hölderlin, Goethe, Kafka e Proust, seus textos se transformaram após sua imersão nos textos surrealistas, passando a ser marcados pela montagem, por exemplo; por essa imersão e experiência do objeto, ele não deixa seus pensamentos serem afetados e encaixados numa forma padrão: a sua própria escrita se transforma.

O título do ensaio é „*Der Sürrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz*“, que pode ser traduzido como “O Surrealismo. O último instantâneo da inteligência europeia”. Essa “inteligência” é assimilada, no segundo parágrafo do texto, a um “conceito humanista de liberdade”, que estaria em crise na Europa. O surrealismo seria um instantâneo, a última fotografia da inteligência que está em crise. “*Aufnahme*” pode significar aquele lampejo, o brilho instantâneo da câmera fotográfica que figura o brilho de uma mensagem de esperança vinda do futuro. Há ainda que se pensar o sentido do “último”, que carrega uma ambigüidade. Estaria Benjamin falando do último no sentido de que não haveria mais nenhum outro instantâneo da inteligência européia ou estaria Benjamin simplesmente mencionando o último no sentido de o mais recente instantâneo da inteligência européia? Talvez Benjamin tenha deixado a ambigüidade permanecer porque ela indicasse a ambigüidade sempre presente em Benjamin entre a constatação da catástrofe presente e a esperança da redenção.

É preciso destacar, contudo, que o conceito de liberdade que os surrealistas expressam não é o velho conceito humanista. Talvez justamente por estar nesse momento de crise, no limiar entre o conceito humanista burguês de liberdade e talvez nenhum conceito de liberdade, é que eles conseguem pensar um conceito radical de liberdade, cujo último representante antes deles teria sido Bakunin, segundo Benjamin. Esse conceito radical de liberdade de pensamento e expressão é o que os surrealistas têm de mais produtivo e emancipador, e é a negação desse conceito radical pela burguesia moralista que empurra os surrealistas à esquerda, para o comunismo. Daí a crítica de Benjamin ao conceito humanista

de liberdade – ao unir moralismo e política, a liberdade humanista nega a liberdade surrealista, liberdade essa que é antiburguesa de princípio, é movida pela revolta. Contudo, essa revolta ainda não significa transformação coletiva. A pergunta que Benjamin deixa no ar, apesar de expressar forte confiança no projeto surrealista, é a de se eles serão capazes de direcionar as energias da embriaguez para a revolução – fadados ao fracasso, ainda assim se empenham na tarefa, da mesma forma que Benjamin o faz.

O maior entrave na relação com o surrealismo está na desconfiança por parte de Benjamin, a respeito da tendência do surrealismo a recair no mito. Isso é explícito no trabalho das passagens, quando no caderno N ele recoloca a crítica a Aragon.

Abgrenzung der Tendenz dieser Arbeit gegen Aragon: Während Aragon im Traumbereiche beharrt, soll hier die Konstellation des Erwachens gefunden werden. Während bei Aragon ein impressionistisches Element bleibt - die »Mythologie« - und dieser Impressionismus ist für die vielen gestaltlosen Philosopheme des Buches verantwortlich zu machen – geht es hier um Auflösung der »Mythologie« in den Geschichtsraum. Das freilich kann nur geschehen durch die Erweckung eines noch nicht bewußten Wissens vom Gewesenen. (BENJAMIN, GS V-1, p. 571-572, Konvolute N 1, 9)

Delimitação da tendência desse trabalho em relação a Aragon: enquanto Aragon persiste no domínio do sonho, deve ser encontrada aqui a constelação do despertar, enquanto em Aragon permanece um elemento impressionista – a “mitologia” – e a esse impressionismo se deve os muitos filosofemas vagos do livro – trata-se aqui da dissolução da “mitologia” no espaço da história. Isso, de fato, só pode acontecer através do despertar de um saber ainda não consciente do ocorrido. (BENJAMIN, 2006, p. 500, Konvolute N 1, 9).

Essa preocupação já aparece no ensaio sobre o surrealismo:

Diese profane Erleuchtung hat den Sürrealismus nicht immer auf ihrer, seiner Höhe gefunden, und gerade die Schriften, die sie am kräftigsten bekunden, Aragons unvergleichlicher »Paysan de Paris« und Bretons »Nadja« zeigen da sehr störende Ausfallserscheinungen. [...] Es kommt aber auch Mme Sacco vor, und das ist nicht die Frau von Fullers Opfer, sondern eine voyante, eine Hellseherin, die 3 Rue des Usines wohnt und Paul Eluard zu erzählen weiß, daß ihm von Nadja nichts Gutes bevorstehe. Nun gestehen wir dem halsbrecherischen Wege des Sürrealismus, der über Dächer, Blitzableiter, Regenrinnen, Veranden, Wetterfahnen, Stukturen geht - dem Fassadenkletterer müssen alle Ornamente zum Besten dienen -, wir gestehen ihm zu, daß er auch ins feuchte Hinterzimmer des Spiritismus hineinlange. Aber nicht gern hören wir ihn behutsam gegen die Scheiben klopfen, um wegen seiner Zukunft nachzufragen. (BENJAMIN, GS II-1, p. 297-298).

Nem sempre o surrealismo esteve à altura dessa iluminação profana, e à sua própria altura. Justamente as obras que a anunciam com o máximo de vigor, o incomparável *Paysan de Paris*, de Aragon, e *Nadja*, de Breton, mostram desvios perturbadores. (...) aparece também a senhora Sacco, que não é a mulher da vítima de Fuller, e sim uma vidente, domiciliada na Rue des Usines, 3, e que diz a Eluard que não deve esperar de Nadja nada de bom. Podemos conceder ao surrealismo, que em seus caminhos aventureiros percorre tetos, pára-raios, goteiras, varandas, estuques – para quem escala fachadas, todos os ornamentos são úteis –, também o direito de entrar no quarto dos fundos do espiritismo. No entanto, não nos agrada saber que ele bate às suas portas para interrogar o futuro. (BENJAMIN, 1987, p. 23-24).

O surrealismo se encontra no limiar entre uma dissolução do eu e uma evocação da liberdade, que para Benjamin é tão frutífero. A precedência surrealista da linguagem mesma sobre o eu e o sentido, retirando toda intenção do processo de escrita, e tratando a linguagem como *medium*, mais do que como meio – exatamente como Benjamin vinha buscando desde os textos sobre a linguagem que ele escreveu na década de 1910 – chega ao ponto de implodir o sujeito, contudo levando ao risco de recair no mito. É desse risco que Benjamin desconfia em relação à vidente. A potência do sonho e da embriaguez não vem, para Benjamin, do que neles se assemelha ao êxtase religioso. O mito é o risco que Benjamin quer evitar com essa ressalva, justamente porque ao excluir o eu, não se pode excluir aquele conceito de liberdade em crise.

A superação dessa iluminação religiosa se dá, segundo Benjamin, por uma iluminação profana. É ela que possibilita aquela previsão do futuro que cabe à arte e não às videntes: a visão das possibilidades de salvação. No livro *Nadja* de Breton, por exemplo, essa iluminação profana está na revolta, no amor, naquele conceito radical de liberdade, no seu pessimismo também radical... Ao mesmo tempo em que os surrealistas dão primazia à linguagem, Benjamin diz que no caso deles não se trata de fazer literatura, “são experiências que estão aqui em jogo, não teorias, e muito menos fantasmas” (BENJAMIN, 1987, p. 23)⁶¹. Isto é, o que os surrealistas fazem são experiências com a linguagem.

Um von Aragons »Passage de l'Opera« zu schweigen: Breton und Nadja sind das Liebespaar, das alles, was wir auf traurigen Eisenbahnfahrten (die Eisenbahnen beginnen zu altern), an gottverlassenen Sonntagnachmittagen in den Proletariervierteln der großen Städte, im ersten Blick durchs regennasse Fenster einer neuen Wohnung erfuhren, in revolutionärer Erfahrung, wenn nicht Handlung, einlösen. Sie bringen die gewaltigen Kräfte der »Stimmung« zur Explosion, die in diesen Dingen verborgen sind. (BENJAMIN, GS II-1, p. 299-300).

Para não mencionar o *Passage de l'Opera*, de Aragon, o casal Breton e Nadja conseguiu converter, se não em ação, pelo menos em experiência revolucionária, tudo o que sentimos em tristes viagens de trem (os trens começam a envelhecer), nas tardes desoladas nos bairros proletários das grandes cidades, no primeiro olhar através das janelas molhadas de chuva de uma nova residência. Os dois fazem explodir as poderosas forças “atmosféricas” ocultas nessas coisas. (BENJAMIN, 1987, p. 25).

É no olhar sobre as coisas, sobre os pormenores da vida na cidade, no que está desvanecendo, deixando de existir, que Benjamin percebe a grandeza dos surrealistas. Esse

⁶¹ “*Manifestation, Parole, Dokument, Bluff, Fälschung wenn man will, nur eben nicht um Literatur handelt, weiß damit auch, daß hier buchstäblich von Erfahrungen, nicht von Theorien, noch weniger von Phantasmen die Rede ist*”. (BENJAMIN, GS II-1, p. 297).

olhar, como diz Benjamin, não é histórico, mas sim político. Não é à toa a citação que Benjamin faz de Apollinaire, mas especialmente por ele encarnar esse olhar político:

»Tut Euch auf, Gräber, Ihr, Tote der Pinakotheken, Leichname hinter spanischen Wänden, in Palästen, Schlössern und Klöstern, hier steht der fabelhafte Schlüsselbewahrer, der einen Bund mit Schlüsseln aller Zeiten in Händen hält, der weiß, wie man auf die verschlagensten Schlösser zu drücken hat und der Euch einlädt, mitten hinein in die Welt von heute zu treten, Euch unter die Lastträger, die Mechaniker zu mischen, die das Geld adelt, Euch häuslich in ihren Automobilen niederzulassen, die schön sind wie Rüstungen aus der Ritterzeit, in den internationalen Schlafwagen Platz zu nehmen und Euch mit all den Leuten zusammenzuschweißen, die heut noch stolz auf ihre Vorrechte sind. Aber die Zivilisation wird kurzen Prozeß mit ihnen machen.« (APOLLINAIRE apud BENJAMIN, GS II-1, p. 300).

Abri-vos túmulos; mortos das pinacotecas, mortos adormecidos atrás de portas secretas, nos palácios, nos castelos e nos mosteiros, eis o porta-chaves feérico, que tendo às mãos um molho com as chaves de todas as épocas, e sabendo manejar as fechaduras mais astuciosas, convida-vos a entrar no mundo de hoje, misturando-vos aos carregadores, aos mecânicos enobrecidos pelo dinheiro, em seus automóveis belos como armaduras feudais, a instalar-vos nos grandes expressos internacionais, a confundir-vos com todas essas pessoas, ciosas dos seus privilégios. Mas a civilização fará delas uma pronta justiça. (APOLLINAIRE apud BENJAMIN, 1987, p. 26).

O olhar político é esse que procura abrir as portas dos acontecimentos passados para fazer-lhes justiça no presente. E como o próprio Benjamin menciona em algum momento das passagens, fazer justiça a eles é escrever. Esse olhar político se sustenta sobre o que resta de experiência humana, uma experiência individual, que não pode por isso ser considerada irrelevante. Sobre isso, diz Adorno, no “Ensaio como forma”, que apesar de a unidade da experiência humana individual expressa por uma obra como a de Proust, por exemplo, não poder ser captada pela ciência, esta experiência não pode ser considerada irracional.

Em diversos momentos de seu ensaio sobre o ensaio, Adorno retoma o que Benjamin já havia discutido em seu “Prefácio” ao trabalho sobre o drama barroco. O que Benjamin enxergava no tratado medieval, Adorno atribui aqui ao ensaio. Por exemplo, em oposição a uma definição do método adequado ao pensar filosófico, Adorno responde: “Nos processos do pensamento, a dúvida quanto ao direito incondicional do método foi levantada quase tão-somente pelo ensaio” (ADORNO, 2003, 25), retomando implicitamente aquilo que já foi dito por Benjamin sobre a necessidade de um exercício da forma, em lugar de uma forma preestabelecida.

A exigência da continuidade do pensamento sobre um objeto impõe ao objeto a pré-noção de que ele se presta a ser racionalmente conhecido, que ele é um todo coerente. O ensaio, com sua despretensão, faz uma crítica da epistemologia tradicional, que fere seu objeto, ao deixar de apresentar sua descontinuidade.

O ensaio pensa em fragmentos, uma vez que a própria realidade é fragmentada; ele encontra sua unidade ao buscá-la através dessas fraturas, e não ao aplainar a realidade fraturada. (...). O ensaio deve permitir que a totalidade resplandeça em um traço parcial, escolhido ou encontrado, sem que a presença dessa totalidade tenha que ser afirmada (ADORNO, 2003, 35).

O ensaio, de fato, não chega a uma conclusão. Entretanto, isso não significa que ele seja arbitrário. “O que determina o ensaio é a unidade de seu objeto, junto com a unidade da teoria e experiência que o objeto acolhe. O caráter aberto do ensaio não é vago como o do ânimo e do sentimento, pois é delimitado por seu conteúdo” (ADORNO, 2003, 36).

O ensaio é ao mesmo tempo mais aberto e mais fechado do que gostaria a teoria tradicional. Mais aberto porque recusa a exigência do sistema. Mais fechado porque enfatiza a forma da exposição; pela consciência, entretanto, da não-identidade da exposição com o objeto, o esforço do ensaio é gigantesco. Nisso ele se aproxima da arte. No resto, está mais próximo das ciências, por trabalhar com conceitos. Contudo, ele não pode servir a teorias. Ele é o que devora as teorias. “O ensaio continua sendo o que foi desde o início, a forma crítica par excellence; mais precisamente, enquanto crítica imanente de configurações espirituais e confrontação daquilo que elas são com o seu conceito, o ensaio é crítica da ideologia” (ADORNO, 2003, 38).

Quanto à relação entre ensaio e crítica, a aproximação feita por Max Bense entre o ensaio e o espírito crítico cabe muito bem para Benjamin:

O ensaio nasce da essência crítica de nosso espírito; seu prazer em experimentar deriva simplesmente de uma necessidade do seu modo de ser, do seu método. Para dizê-lo de forma mais ampla: o ensaio é a forma da categoria crítica do nosso espírito. Pois quem critica deve também, e necessariamente, conduzir um experimento, deve criar condições sob as quais um objeto se mostra a uma nova luz, deve testar a força ou a fragilidade do objeto – e é por isso que o crítico submete seus objetos a ínfimas variações. Se pedíssemos a um crítico literário que estipulasse certas leis e preceitos para a crítica à imagem do que as velhas poéticas faziam para outros gêneros literários, ele declararia que em toda boa crítica vige a lei que conserva a variação mínima do objeto – variação que intervém justamente ali onde a grandeza ou a miséria do objeto literário se tornam plenamente visíveis. O ensaísta trabalha sob a mesma lei, ela define o método de sua experimentação. Nesse sentido, o ensaio comporta tudo o que pertence à categoria do espírito crítico: a sátira, a ironia, o cinismo, o ceticismo, a argumentação, o nivelamento, a caricatura, e assim por diante. Ao privilegiar a forma literária do ensaio, o crítico se instala naquele terreno intermediário entre o estado ético, de um lado, e o estado estético-criativo, de outro; não pertence a nenhum dos dois, seu lugar é essa zona intermediária, o que, de um ponto de vista sociológico, significa que ele se situa entre as classes e entre as épocas, que ele encontra seus confrades ali onde se preparam as revoluções (explícitas ou silenciosas), as resistências, as subversões. (BENSE, 2014)⁶².

⁶² Não há número de página porque está disponível em edição digital.

Benjamin, conhecido por seu apreço pelos limiares, provavelmente veria também o ensaio como esse limiar entre o ético e o estético-criativo (apesar de que talvez se negasse a chamar de “criativo”: o crítico, assim como o artista, não cria, para Benjamin).

O ensaio envolve uma contemplação do objeto, que não deve ser confundida com aquela atitude passiva diante do objeto que ele criticará anos mais tarde em seu ensaio sobre Eduard Fuchs. Ela significa uma fidelidade, o oposto de uma atitude de dominação sobre o objeto, mas não uma tranquilidade, o oposto de uma inquietação a respeito do mesmo. Essa inquietação é defendida e vivida por Benjamin desde seus ensaios mais antigos até seus últimos textos. Seria possível dizer que essa inquietação está relacionada ao mundo que Benjamin vê e vive, e à exigência de produzir uma filosofia que permita pensar esse mundo de forma crítica. Essa inquietação corresponde também, portanto, à tarefa da filosofia de dizer mais do que lhe é possível. O exercício do impossível é por si inquietante. Em carta de 1934 a Werner Kraft, Benjamin diz: “De fato, pode-se sentir que a forma do meu trabalho é problemática. Mas não haveria outra para mim nesse caso; pois queria deixar as mãos livres; não queria concluir.”⁶³. Talvez seja esta a liberdade proporcionada pelo ensaio, a de poder se inquietar e ceder às instabilidades de seu objeto, sem prender-se a regras de um método pronto.

O ensaio benjaminiano expressa a convicção de que a própria verdade não existe fora da linguagem, como ele mesmo já havia declarado a Hofmannsthal numa carta de 1924:

Es ist von hoher Bedeutung für mich, daß Sie die Überzeugung, welche in meinen literarischen Versuchen mich leitet, so deutlich herausheben und daß Sie sie, wenn ich recht verstehe, teilen. Jene Überzeugung nämlich, daß jede Wahrheit ihr Haus, ihren angestammten Palast, in der Sprache hat, daß er aus den ältesten logoi errichtet ist und daß der so gegründeten Wahrheit gegenüber die Einsichten der Einzelwissenschaften subaltern bleiben, solange sie gleichsam nomadisierend, bald hier bald da im Sprachbereiche sich behelfen, befangen in jener Anschauung vom Zeichencharakter der Sprache, der ihrer Terminologie die verantwortungslose Willkür aufprägt. (BENJAMIN, 1966, p. 329).

É muito importante para mim que o senhor releve com tanta nitidez a convicção que me guia em meus ensaios literários e, se compreendo corretamente, da qual o senhor partilha. Esta convicção de que toda verdade tem a sua casa, seu palácio ancestral na língua, que este palácio é feito dos mais antigos *logoi* e que, diante de uma verdade assim fundada, as visadas das ciências particulares permanecem subalternas tanto quanto, nômades num certo sentido, elas se contentam com soluções aleatórias aos problemas que a linguagem coloca, cativas de uma concepção que, concebendo a linguagem como um simples signo, imprimiu em sua terminologia uma irresponsável arbitrariedade. (tradução própria)

⁶³ “In der Tat kann man die Form meiner Arbeit als problematisch empfinden. Aber eine andere gab es für mich in dem Falle nicht; denn ich wollte mir freie Hand lassen; ich wollte nicht abschließen”. (BENJAMIN, 1966, p. 628, tradução própria, a partir do original, apoiada na edição francesa).

O ensaio acentua o não-idêntico (em termos benjaminianos, a semelhança) e o parcial, diante da identidade e da totalidade. Ele é ironicamente modesto. O ensaio faz justiça ao transitório, ao mesmo tempo em que busca uma construção tão aberta quanto é a ordem das coisas, e mostrando que a totalidade não está disponível para nós.

A relação com a experiência – e o ensaio confere à experiência tanta substância quanto a teoria tradicional às meras categorias – é uma relação com toda a história; a experiência meramente individual, que a consciência toma como ponto de partida por sua proximidade é ela mesma já mediada pela experiência mais abrangente da humanidade histórica; é um mero auto-engano da sociedade e da ideologia individualistas conceber a experiência da humanidade histórica como sendo mediada, enquanto o imediato, por sua vez, seria a experiência própria de cada um (ADORNO, 2003, 26).

O ensaio coloca em xeque a ideia tradicional de verdade, pois se prende a uma verdade interna, que não se submete à primazia do “autor”, do “tempo originário” ou de nenhuma fonte primordial de verdade. Questiona, portanto, o método. O pensamento no ensaio não busca alcançar algo além das mediações (portanto para além da história), mas aponta para a verdade como algo histórico. Ele nos mostra que a natureza não nos diz mais respeito, e que não há mais como escapar o âmbito da cultura e alcançar o da natureza, portanto, não há como alcançar as “fontes” de uma verdade ancestral com maiores prerrogativas sobre as demais interpretações.

A filosofia conseguiu desenvolver uma crítica à definição, mas a ciência não se apropriou desse ganho. O ensaio, sim, apresenta os conceitos em sua imediatidade, sem uma obrigação definidora, e só nas suas relações entre si os torna mais precisos.

Benjamin foi o mestre em precisar os conceitos a partir de sua relação entre si, sem recair nem em uma delimitação definitiva de um significado nem na perda dos limites do objeto. Faz isso colocando o pensamento não como algo linear, mas como um tapete entrelaçado de vários momentos. Benjamin é o “pensador” nesse excerto de Adorno:

O pensador, na verdade, nem sequer pensa, mas sim faz de si mesmo o palco da experiência intelectual, sem desemaranhá-la. Embora o pensamento tradicional também se alimente dos impulsos dessa experiência, ele acaba eliminando, em virtude de sua forma, a memória desse processo. O ensaio, contudo, elege essa experiência como modelo, sem entretanto, como forma refletida, simplesmente imitá-la; ele a submete à mediação através de sua própria organização conceitual; o ensaio procede, por assim dizer, metodicamente sem método (ADORNO, 2003, 30).

Adorno insinua aqui uma afinidade entre o ensaio e a experiência, e este não é o único momento em que o faz. Segundo Adorno, o ensaio em vez de discutir incansavelmente as regras do jogo, joga-o. E aprende enquanto joga. É claro que está sujeito ao erro, mas não é seu intento esterilizar-se totalmente do erro.

O preço de sua afinidade com a experiência intelectual mais aberta é aquela falta de segurança que a norma do pensamento teme como a própria morte. O ensaio não apenas negligencia a certeza indubitável, como também renuncia ao ideal dessa certeza. Torna-se verdadeiro pela marcha de seu pensamento, que o leva para além de si mesmo, e não pela obsessão em buscar seus fundamentos como se fossem tesouros enterrados (ADORNO, 2003, 30).

A fim de buscar essas relações, será preciso fazer um desvio pelo conceito benjaminiano de experiência.⁶⁴ O termo experiência em alemão, *Erfahrung*, se relaciona pela sua própria etimologia ao verbo *fahren*, que significa viajar ou se deslocar. Experiência para Benjamin está fortemente ligada a deslocamentos e distâncias, como veremos. Além disso, o termo também está relacionado à *Erlebnis*, que se traduz como “experiência vivida” ou “vivência”, à *Gedächtnis* (“memória”), à *Geschichte* (“história”, em diversos sentidos) e ao *Arbeit* (“trabalho”).

Thomas Weber diz que em Benjamin se desenvolvem um conceito próprio e um impróprio de experiência. Os homens sempre vivem “experiências” (essas são próximas da vivência, *Erlebnis*, que será discutida adiante), mas há um tipo específico delas que origina o conceito de Benjamin, essa experiência no sentido forte é o xis da questão.

Experiência, no sentido forte, em Benjamin, é um conceito de articulação. Na experiência as condições do eu e do mundo se articulam. Esta articulação é sempre precária, e precisa ser sempre retrabalhada. Sua realização está relacionada a condicionantes sociais-históricos e psicológicos, em especial às condições de trabalho, comunicação e memória. A memória constrói a experiência e é por sua vez homóloga em sua estrutura ao trabalho autodeterminado. Da mesma forma como os humanos por meio do trabalho se apropriam do mundo enquanto se apropriam de si mesmos, na práxis da memória os objetos históricos e espirituais se conjugam aos teores da memória coletivos e individuais. Thomas Weber estabelece então três teses sobre a experiência: (1) A experiência é produto do trabalho e (2) uma coisa da tradição, mas é ainda (3) ligada à sua comunicação, isto é, à sua comunicabilidade.

No ensaio “O narrador”, Benjamin dirá dos fatores que têm influenciado no processo do declínio da experiência. Tanto no mundo externo como no mundo moral, diversas transformações fazem andar esse processo: a guerra de posição, a inflação, a batalha de material bélico, o poder – o homem tornou-se minúsculo e frágil. As batalhas não são mais

⁶⁴ Para isso, serão aproveitadas as leituras dos textos principais de Benjamin sobre a experiência (*Erfahrung*), em especial os ensaios “O narrador”, de 1936 e “Sobre alguns temas em Baudelaire”, de 1940. Além disso, será seguido o caminho traçado por Thomas Weber, no verbete “*Erfahrung*”, presente no livro *Benjamins Begriffe* (2000).

corporais, as aventuras não são mais pessoais. Não há mais o herói ou o aventureiro. A guerra é um marco dessa decadência da experiência, por exemplo, por ter eliminado a comunicabilidade de seus guerreiros. Experiência só faz sentido, segundo a concepção benjaminiana, se ela for comunicada, ou melhor, comunicável. Na guerra contemporânea, segundo o modelo que começa com a primeira guerra, não há mais heróis. Não se pode sequer colocar lado a lado a experiência da guerra de trincheiras e a guerra de um Aquiles, por exemplo. A guerra antiga dependia apenas das capacidades do próprio guerreiro. Seja por sua força, habilidade ou sagacidade, ele fazia a guerra e saindo vencedor era respeitado e sua história jamais poderia ser esquecida. Na guerra de posição da modernidade, não importa quem seja o guerreiro, a técnica faz o papel do herói e ele volta apenas traumatizado para casa. Na guerra de trincheiras, percebe-se que diante de um campo de forças destruidor, como diz o próprio Benjamin, o homem se vê frágil e pequeno. Não há nada a ser ensinado, nenhuma moral a ser compartilhada.

Benjamin constrói uma ponte entre capitalismo industrial, fetichismo da mercadoria e a guerra, quando ele discute o tempo de formação cada vez mais curto dos trabalhadores e, em contrapartida, cada vez mais longo dos militares. É talvez com a preparação para a guerra, forma mais insuperável da vivência (*Erlebnis*, que será discutida adiante), que se desloca o exercício da práxis da produção para o da destruição.

A narrativa tem forte ligação com as relações pré-capitalistas. Está relacionada aos lavradores que conhecem as histórias do passado de sua terra, aos marinheiros que narram as histórias de outros povos ou as suas aventuras de viagem, aos artesãos e aos mercadores nas cidades. Ela é a forma pela qual a experiência é transmitida e ganha seu caráter de mediação entre o eu e o mundo. A narrativa sempre vem acompanhada de um saber prático, um conselho. Esse conselho, mais do que a resposta a uma pergunta, é a continuação de uma história, que articula uma história individual a uma história coletiva.

O nascimento do romance dá notícia do declínio da narrativa. O romance está vinculado ao livro, só poderia surgir a partir da difusão da escrita, enquanto a narrativa procede da tradição oral, e dela se alimenta. A narrativa é coletiva, compartilhada. O narrador assimila experiências que ouviu de outros viajantes e as incorpora à experiência de seus ouvintes. O romance é especialmente individualizado. O romancista segrega-se. Ele escreve sozinho sobre sua perplexidade diante do que vive. Sem conselho nem sabedoria.

Tanto esse processo não é moderno, como essas transformações se deram e se dão numa velocidade geológica. “O romance, cujos primórdios remontam à Antiguidade, necessitou de centenas de anos para encontrar na burguesia em formação os elementos que

serviram ao seu florescimento”. (BENJAMIN, 1983, p. 60)⁶⁵. O que Benjamin ressalta aqui é que esse não é um fenômeno de decadência, mas é um momento de um longo processo que aos poucos afastou a narrativa do discurso vivo.

A ascensão da burguesia abriu espaço para uma nova forma de comunicação, que colocou o próprio romance em crise, além de ser mais ameaçadora em relação à narrativa. Essa forma é a informação. Substituímos a distância da narrativa e do romance pela proximidade dos jornais. A informação é marcada pela novidade, brevidade, compreensibilidade e ausência de conexão entre as notícias. Ela é separada da práxis da vida, descontextualizada. Ela exige pronta verificabilidade, o que de algum modo suspende a autoridade da narrativa, autoridade esta que não advinha de um controle. A informação não é mais verdadeira do que as notícias que vinham de longe, mas tornou-se mais aceita, mais plausível. Perdemos o interesse pelo maravilhoso, pela experiência em que nem tudo pode ser explicado.

Diferente da informação, a narrativa não traz todas as respostas. Por isso ela dura, permanece. “Com efeito, já é metade da arte de narrar, liberar uma história de explicações à medida que ela é reproduzida”. (BENJAMIN, 1983, p. 61)⁶⁶. Ao contrário, tudo o que faz a informação é explicar. Traz sempre tudo pronto à consciência do leitor, e não deixa nada à sua imaginação. Segundo Benjamin, quanto menos for explicada a história, mais ela se conforma à experiência do ouvinte e produz nele a vontade de recontá-la. Enquanto a narrativa é uma das formas da experiência, a informação é a forma da vivência (*Erlebnis*) no âmbito da comunicação.

A narrativa se sustenta sobre a faculdade da memória, e o fato de evitar análises psicológicas e explicações a torna mais facilmente memorável. Ela não depende, portanto, de análises e reflexões, mas da assimilação das experiências narradas à experiência do ouvinte, que por sua vez dificilmente resistirá a tornar-se um narrador e transmitir essas experiências a outros. Todo esse processo exige uma distensão, segundo Benjamin, que só pode ser trazida pelo tédio, o sono dos acordados. A narrativa é produto do tédio. Tédio em alemão é *Langeweile*, que significa em português algo como uma longa demora, um longo espaço de tempo. Não tem, portanto, o mesmo significado de tédio como um aborrecimento, como na língua portuguesa, mas como a característica das atividades produtivas pré-capitalistas, que levavam longos espaços de tempo para serem realizadas.

⁶⁵ “Der Roman, dessen Anfänge in das Altertum zurückgreifen, hat Hunderte von Jahren gebraucht, ehe er im werdenden Bürgertum auf die Elemente stieß, die ihm zu seiner Blüte taugten”. (BENJAMIN, GS II-1, p. 444).

⁶⁶ “Es ist nämlich schon die halbe Kunst des Erzählens, eine Geschichte, indem man sie wiedergibt, von Erklärungen freizuhalten”. (BENJAMIN, GS II-1, p. 445).

Die Langeweile ist der Traumvogel, der das Ei der Erfahrung ausbrütet. Das Rascheln im Blätterwalde vertreibt ihn. Seine Nester - die Tätigkeiten, die sich innig der Langeweile verbinden - sind in den Städten schon ausgestorben, verfallen auch auf dem Lande. Damit verliert sich die Gabe des Lauschens, und es verschwindet die Gemeinschaft der Lauschenden. Geschichten erzählen ist ja immer die Kunst, sie weiter zu erzählen, und die verliert sich, weil die Geschichten nicht mehr behalten werden. Sie verliert sich, weil nicht mehr gewebt und gesponnen wird, während man ihnen lauscht. Je selbstvergessener der Lauschende, desto tiefer prägt sich ihm das Gehörte ein. (BENJAMIN, GS II-2, p. 446-447)

O tédio é o pássaro onírico que choca o ovo da experiência. O rumor na floresta de folhas afugenta-o. Seus ninhos – as atividades intimamente ligadas ao fastio – já morreram nas cidades, mas também no campo estão em ruínas. Perde-se com isso o dom de escutar e desaparece a comunidade dos que escutam. Narrar histórias é sempre a arte de as continuar contando e esta se perde quando as histórias já não são mais retidas. Perde-se porque já não se tece e fia enquanto elas são escutadas. Quanto mais esquecido de si mesmo está quem escuta, tanto mais fundo se grava nele a coisa escutada. (BENJAMIN, 1983, p. 62).

Benjamin claramente associa a razões materiais a decadência da arte de narrar e faz aqui uma crítica da aceleração capitalista do tempo, que impõe uma nova temporalidade sobre as pessoas. As formas pré-capitalistas de trabalho garantiam as condições para a transmissibilidade da experiência. Quando estas formas se desfazem, a arte de narrar perde sua condição de possibilidade. Paul Valéry dá a Benjamin o caminho para buscar as explicações da decadência da narrativa:

»Dieses geduldige Verfahren der Natur, sagt Paul Valery weiter, wurde vom Menschen einst nachgeahmt. Miniaturen, aufs vollendetste durchgearbeitete Elfenbeinschnitzereien, Steine, die nach Politur und Prägung vollkommen sind, Arbeiten in Lack oder Malereien, in denen eine Reihe dünner, transparenter Schichten sich übereinander legen ... - alle diese Hervorbringungen ausdauernder, entsagungsvoller Bemühung sind im Verschwinden, und die Zeit ist vorbei, in der es auf Zeit nicht ankam. Der heutige Mensch arbeitet nicht mehr an dem, was sich nicht abkürzen läßt.« (VALÉRY apud BENJAMIN, GS II-2, p. 448).

Este procedimento paciente da natureza (...) foi outrora imitado pelo homem. Miniaturas, entalhes em marfim elaborados com a mais alta perfeição, pedras irrepreensíveis no polimento e na cunhagem, trabalhos em verniz ou pinturas em que se superpõe uma série de camadas finas, transparentes... – todos esses produtos do esforço resistente e abnegado, estão a ponto de desaparecer, e acabou o tempo em que o tempo não vinha ao caso. O homem de hoje não trabalha mais naquilo que não pode ser abreviado. (VALÉRY apud BENJAMIN, 1983, 63).

As atividades ligadas ao tédio têm desaparecido – o artesanato, o campesinato e o trabalho marítimo estão sendo suplantados pela indústria e pelas atividades ligadas à grande cidade. A narrativa é artesanato, que se perdeu porque foi industrializada. É uma forma artesanal de comunicação. “A arte de escrever, consta numa de suas cartas, não é parar mim nenhuma arte livre, mas um trabalho de artesão”, já dizia o próprio Leskow. (LESKOW apud

BENJAMIN, 1983, p. 63)⁶⁷. Citando Valéry, em uma passagem que faz referência à relação na arte entre alma, olho e mão, Benjamin retoma o papel das mãos na narrativa, que completam a voz com o gesto e assimilam o narrador ao artesão, pois narrar também é atividade manual, e é também manipular a experiência de forma sólida, útil e única.

A ideia da eternidade e a sua correlata, a ideia da morte, estão atrofiando. A morte foi expulsa do universo burguês, e com ela todas as experiências da vida. Morrer, outrora, era um processo público. Hoje está cada vez mais expulso da percepção dos vivos. Conhecer a morte é atributo do narrador e a fonte de sua autoridade. Não é só a sabedoria, mas sobretudo a vida vivida que ganha valor em primeiro lugar naquele que morre.

A morte e a eternidade têm forte relação com a memória. É pela memória que são perpetuados os que já morreram, especialmente através da narrativa. A lembrança move a narrativa, faz com que cada história se ligue a uma nova história. Benjamin associa a experiência a uma escada que alcança o interior da terra e se perde nas nuvens. Essa é a experiência coletiva.

O romance é desenraizado, desiludido, desencantado. O romance recebe as reminiscências trazidas pela morte com profunda melancolia. O tema, o objetivo e o sentido do romance é a preocupação com o sentido da vida. É a busca melancólica pelo sentido da vida que motiva o romancista. (Não é interessante que o romance que por definição busca pelo sentido da vida tenha seu ápice justamente quando esse sentido se perde com mais força, no período burguês, do mundo dividido e desencantado?)

A narrativa é coletiva, o romance é solitário. Nenhuma forma de comunicação é tão solitária quanto o romance. É a partir da leitura solitária do romance, que não pode dizer que desfruta sequer da companhia do narrador da obra, que o homem reflete sobre o sentido de sua vida. E esse sentido se revela apenas a partir de sua morte. “O que arrasta o leitor para o romance é a esperança de aquecer sua vida enregelada numa morte que ele vivencia através da leitura”. (BENJAMIN, 1983, 69)⁶⁸.

A narrativa está preocupada com a figura do justo, o que pode ser visto, por exemplo, em Leskow, o escritor de narrativas que é pretexto de Benjamin para escrever “O narrador”. É preciso, entretanto, deixar claro que apenas em aparência essa série de heróis nos envia à época liberal do czar Alexandre II, que acabou com a servidão. Esses “homens maternais”, filhos da natureza, não são cúmplices de um tempo de liberdade, mas sim do tempo feudal, e

⁶⁷ “*Die Schriftstellerei, heißt es in einem seiner Briefe, ist für mich keine freie Kunst, sondern ein Handwerk*” (LESKOW apud BENJAMIN, GS II-1, p. 447).

⁶⁸ “*Das was den Leser zum Roman zieht, ist die Hoffnung, sein fröstelndes Leben an einem Tod, von dem er liest, zu wärmen*” (BENJAMIN, GS II-2, p. 457).

não devem ser assimilados ao proletariado. O que deve ser salvo do passado, e que foi oprimido pelo socialismo soviético (que teve por característica oprimir tudo o que diz respeito ao passado), é a narração.

A figura do *Justo*, fundamental para Benjamin, tem sua origem na tradição judaica. Segundo Gershom Scholem (1990), *Tzaddik*, o justo, é o fundamento do mundo, isto é, a razão pela qual a humanidade pode continuar vivendo. Há uma narrativa na tradição hassídica judaica que fala dos 36 justos que há no mundo (36 também quer dizer vida dupla, por ser o dobro de 18, o número que representa a vida) e que são a razão para que Deus não destrua a humanidade. Eles justificam a humanidade aos olhos de Deus, e são por isso como uma coluna que liga o céu à terra. Eles não são, segundo Scholem, portanto, como fundamentos que estão embaixo da construção, mas sim como fundamentos que a ligam a algo superior (como se o mundo estivesse suspenso sob o céu, e os justos fossem os cabos que não o deixam cair). O justo contribui para o equilíbrio harmônico entre as potências no céu e na terra. Eles são, por isso, os que restituem a paz. Também, segundo a tradição, o justo é o que garante a vida no mundo, e por isso a própria vida.

O que há de mais interessante no justo, contudo, é sua humildade. Por ser alguém que mantém as próprias potências em equilíbrio, alguém que luta contra seu próprio lado perverso, o justo é alguém tão humilde que sequer sabe que ele é um dos 36 justos. Os justos são, portanto, ocultos, desconhecidos. E ainda mais, são os que estão nos mais baixos espaços da sociedade, pois eles fazem a ligação entre o que há de mais baixo e o que há de mais elevado, o que mostra que muitas vezes eles podem estar mais próximos do que se poderia acreditar.

Há um episódio no Talmude, segundo o qual o Rabbi Berokah pergunta, no mercado da sua cidade, na Babilônia, ao profeta Elias:

há agora neste mercado algumas crianças do mundo que há-de-vir [ou seja, que esperem a bem-aventurança eterna]? Enquanto perguntava, passavam dois irmãos e o Profeta Elias disse: estes dois. Ele foi e perguntou-lhes: o que fazeis? Eles disseram: somos farsantes. Se alguém está triste, tentamos levantar-lhes o moral, se vemos pessoas à briga, tentamos fazer paz entre elas. Estes cômicos são justos, segundo o coração de Baalschem. Não se sentam em casa pensando na própria salvação. Trabalham no tumulto e na imundície do mercado (...). A atividade mesquinha serve de instrumento para uma causa maior (SCHOLEM, 1990, 112-113).

Scholem ainda acrescenta que “o justo encontra-se no nada” (SCHOLEM, 1990, 117), e que faz um milagre maior do que elevar-se do nada ao tudo, que é o de reduzir o algo a nada, retornando à sua origem. Essa posição de humildade, o fato de o justo ser desconhecido até por si mesmo, aproxima dele as personagens de Leskow, que são os novos heróis que

vivem das atividades mais baixas num mundo em que não são mais possíveis os grandes heróis.

Assim é também um justo o idiota, de Dostoievski, que não deixa de ser visto nas posições mais baixas da sociedade. O fato do protagonista Míchkin ser um príncipe não o isenta de ser motivo de chacota e ridículo de todos por sua condição de doente e sua ingenuidade. Com diz Benjamin, em 1917, no ensaio sobre a obra *O Idiota*, “sua vida transcorre inutilmente, até em seus melhores momentos, como a de um enfermo impotente” (BENJAMIN, 2011, p. 77)⁶⁹. Apesar disso, não há no romance ninguém mais generoso e moralmente incondenável do que ele. Mesmo sua posição sendo insignificante e solitária, tudo e todos no romance giram em torno dele. Segundo Benjamin, isso se deve ao fato de que a vida do príncipe é imortal. A sua vida é mais imortal do que sua vida natural – isto é, ele poderia fisicamente morrer, mas sua vida seria sempre imortal. A vida imortal é inesquecível, é a vida que não pode ser esquecida, mesmo que não tenha monumentos, lembranças ou testemunhas. Mas não só isso, ela é inesquecível porque partilha da essência do inesquecível. Essas linhas de Benjamin prefiguram a diferença entre romance e narrativa no ensaio: a narrativa retira sua autoridade do inesquecível.

Essa figura do justo que passa despercebido evoca outra narrativa judaica, segundo a qual o Messias já teria encarnado diversas vezes, mas não teria sido percebido, por aparecer geralmente na forma de um pária, numa aparência muito humilde, e estar nos lugares mais simples e menos esperados. Segundo esta narrativa, é preciso manter-se sempre atento, a fim de não perder a oportunidade de reconhecê-lo.

Também passa incógnito na multidão o poeta sem auréola de Baudelaire. Benjamin cita um texto em prosa de Baudelaire, chamado *Perte d'auréole*. Nele, Baudelaire expõe as vantagens de não ter uma auréola, a partir da anedota de um poeta que ao atravessar correndo a rua deixa sua auréola cair no barro do calçamento. Não teve coragem de se arriscar em meio aos cavalos e às carruagens, por isso ficou para sempre sem auréola. E ele diz da vantagem de ser um poeta sem auréola, que é a de que ele passa despercebido, pode se embrenhar na multidão incógnito, pois não será reconhecido. Apesar de Baudelaire ter mais de satânico do que de justo, eles têm em comum essa característica de passar incógnito pela multidão, e que sem fama nem fortuna perambula pela cidade fazendo algo mais grandioso do que ele mesmo consegue perceber.

⁶⁹ “*Sein Leben verstreicht nutzlos, auch noch in seiner besten Zeit gleich dem eines untüchtigen kränkelnden Menschen*”. (BENJAMIN GS II-1, p. 238).

Baudelaire é expresso no ensaio de Benjamin como um homem de seu tempo. Ele escreve ao leitor de seu tempo, que é ingrato, mas é seu semelhante. Ele é o último grande poeta, e assinala uma relação com a poesia que se parece com uma relação com algo que está perto de morrer ou de se transformar profundamente. A recepção da poesia mudou, porque a estrutura da experiência mudou.

Para pensar a experiência, Benjamin dialoga com diversos pensadores, que em algum momento lançaram seus olhares para a questão. Em especial, no diálogo entre Bergson, Proust e Freud é possível enxergar a espinha dorsal da experiência benjaminiana. Bergson é importante para Benjamin por lhe mostrar o papel fundamental da memória para a experiência. Ele opõe dois tipos de memória: a *mémoire pure*, que é a memória contemplativa, e a memória motora, que forma ações e reações gravadas no corpo por meio dos hábitos. Apenas a *mémoire pure* é o *medium* pelo qual uma imagem consegue apoderar-se de sua experiência. Só pela memória o vivido pode ser transformado em experiência que constitui o homem. Experiência no sentido forte, portanto, só pode ser a apropriação cognitiva do vivido, realizada pela memória.

Proust faz na obra *Em busca do tempo perdido* uma crítica imanente a Bergson. Este trata a *mémoire pure* como se ela pudesse ser alcançada por um ato de vontade. Proust distingue a memória voluntária, que pode ser buscada pela inteligência, mas traz imagens sem força ou significado, da memória involuntária, que depende do acaso para ser acessada ou não por nós, mas que traz o que no passado ficou gravado na experiência. O passado registrado, que não interfere no presente do que lembra, permanece como lembrança que lhe é externa – bem diferente da lembrança que surge involuntariamente pelo gosto da *madeleine*. A memória voluntária permanece como um precário banco de dados que a consciência pode acessar, mas tais dados não dizem nada ao eu. Por esse entendimento e ponto de vista, a consciência oculta a consciência de si.

Benjamin estranha a ideia de Proust de que a apropriação da própria experiência seja um ato do acaso, e reforça a necessidade de construir possibilidades de acaso, de construir acasos, retomando de forma mais profunda o caráter específico do acaso em Proust. Para Proust, o acaso não é a mera casualidade, mera coincidência. É muito mais, nas palavras de Jeanne Marie Gagnebin,

aquilo que não depende de nossa vontade e de nossa inteligência, algo que surge e se impõe a nós e nos obriga, nos força a parar, a dar um tempo, a pensar – como faz o gosto de “madeleine”. Simultaneamente, há como um treino, um exercício, uma ascese da disponibilidade, uma “seleção”, umas “provas” que tornam o espírito mais flexível, mais apto a acolher o acaso, esse imprevisto, essa ocasião – *kairos*! – que,

geralmente, não percebemos, jogamos fora, rechaçamos e recalamos. (GAGNEBIN, 2002, p. 119).

O “exercício da forma” na filosofia benjaminiana pode ser entendido como a busca dessa preparação para acolher o acaso, senão a própria preparação do acaso ou de suas possibilidades. Ele é necessário porque o tempo para Benjamin não pode ser reduzido ao tempo cronológico que arrasta tudo para a morte, mas há para ele um tempo com “janelas”, com possibilidades que podem se abrir. Essa temporalidade não pode se perder com o declínio da experiência.

Ambos os componentes do tempo na experiência histórica – tanto o curso de tempo vazio da vivência da memória voluntária, quanto o tempo do acaso da memória involuntária – estão, segundo Benjamin, no *spleen* e no *idéal* de Baudelaire: “o *idéal* proporciona a força da lembrança, o *spleen* lhe opõe a horda dos segundos” (BENJAMIN, 1983, p. 49)⁷⁰. As *correspondances* de Baudelaire referem-se a algo situado fora do cotidiano, aos “dias de recordação” que são as datas comemorativas (retomando a ideia do calendário). Benjamin diz que as *correspondances* não são nenhuma história, mas são dados de uma pré-história, ou com uma primeira história. Decisivo nesses dias festivos é o encontro com uma vida mais antiga. O *idéal* é, portanto, o salto (*Sprung*, termo importante para Benjamin, ainda mais neste contexto, em que busca uma origem – *Ursprung*) para uma vida mais antiga, enquanto o *spleen* é o mergulho no mais atual, a experiência de cada segundo na sua profundidade. (WEBER, 2000).

Isso permite a Benjamin perceber que não apenas em Proust, mas também em Baudelaire a mediação entre essas duas noções do tempo não é mais possível, e ele atribui essa impossibilidade à transformação estrutural da memória e da experiência que se dá na era da grande indústria. Baudelaire e Proust reagem a essa transformação com um desejo restaurador que é válido, mas que deve fracassar. Diferente de Baudelaire, Proust reconhece esse fracasso, quando reconstrói privadamente, e a duras penas, aquilo que socialmente já não é mais possível. Baudelaire ao contrário não abre mão do seu ponto de vista social, na medida em que o conceito de experiência encerra em si componentes culturais, que são coletivos. Ele vive uma experiência que procura se estabelecer sobre a crise, à prova da crise. Experimenta o colapso de fato, e por isso sua literatura tem o caráter de um testemunho.

⁷⁰ “Das idéal spendet die Kraft des Eingedenkens; der spleen bietet den Schwarm der Sekunden dagegen auf”. (BENJAMIN, GS I-2, p. 641).

Benjamin procura a determinação do que analisou em Bergson e Proust a partir do ensaio *Além do Princípio do Prazer*, de Freud (publicado em 1921), e de seu aluno Theodor Reik. Eis a hipótese formulada por Freud:

Wir stützen uns auf die Eindrücke unserer psychoanalytischen Erfahrung, wenn wir annehmen, daß alle Erregungsvorgänge in den anderen Systemen Dauerspuren als Grundlage des Gedächtnisses in diesen hinterlassen, Erinnerungsreste also, die nichts mit dem Bewußtwerden zu tun haben. Sie sind oft am stärksten und haltbarsten, wenn der sie zurücklassende Vorgang niemals zum Bewußtsein gekommen ist. (...) Bewußtwerden und Hinterlassung einer Gedächtnisspur für dasselbe System miteinander unverträglich sind. (FREUD, GW, 13, p. 24).

Apoiamo-nos nas impressões de nossa experiência psicanalítica, quando supomos que todos os processos excitatórios que ocorrem nos outros sistemas deixam atrás de si rastros permanentes, os quais formam os fundamentos da memória. Tais restos de memória, então, nada têm a ver com o fato de se tornarem conscientes; eles são frequentemente mais fortes e duradouros quando o processo de deixá-los não penetrou na consciência. (...). Tornar um rastro de memória consciente ou deixá-lo [na memória] são dois processos incompatíveis para o mesmo sistema. (tradução própria).

O aparelho psíquico deve receber os estímulos externos e fixá-los na memória, mas ele também precisa se proteger contra os estímulos traumáticos. Estes são aparados pela consciência, em lugar de serem gravados na memória. Isso confirma, portanto, a leitura de Proust de que aquilo que é vivido conscientemente não é fixado na *mémoire involontaire*, isto é, aquilo que é “vivência” (*Erlebnis*) consciente não pode ser tornado experiência (*Erfahrung*).

A consciência tem para Freud a distinta função de proteção contra estímulos, que libera o organismo do destruidor influxo de uma enorme quantidade de energia direcionada para fora, os “choques”, como Benjamin nomeou a partir do conceito de Baudelaire. Tal proteção é sempre mais ativada quanto mais os estímulos traumáticos, os choques, estiverem presentes no cotidiano do indivíduo. Assim, na modernidade, em que o choque é uma realidade cotidiana, nos esbarrões na multidão, nas guerras de trincheiras, no trabalho na linha de montagem, quase tudo é pela consciência tornado vivência, e quase nada deixa rastros na memória, quase nada resta à experiência.

Segundo Thomas Weber, *Mémoire involontaire e mémoire volontaire* organizam uma relação temporal oposta. Na memória voluntária, o lembrado vai ao passado, enquanto na involuntária, ao presente. Na memória involuntária os acontecimentos alcançam um altíssimo grau de realidade/efetividade, como no momento em que aconteceram, na medida em que se tornam atuais no sujeito. Esse processo é completamente diferente do processo da vivência, o que pode ser expresso por uma anedota que Weber cita da infância de Benjamin, presente em

uma de suas cartas, como a raiz da sua teoria da experiência. Benjamin conta que quando ele e seu irmão faziam viagens obrigatórias a certos lugares, como Freudenstadt, Wengen ou Schreiberhau, o irmão de Benjamin dizia: “Esta aqui já fizemos”, como se fizesse um “*check*” na sua lista de afazeres. Esta imagem ficou para Benjamin como a expressão de uma vivência da viagem, no lugar da experiência do viajante. Aquele *souvenir*, a “lembrancinha de viagem” (*Andenken*) é o complemento da vivência. Nela se manifesta a crescente alienação de si dos homens, que fazem um inventário de seu passado, como uma posse morta. O passado é tratado aqui como parte do “patrimônio cultural” individual, como algo que se possui e não algo que constitui o sujeito. Vivência indica, portanto, uma forma de percepção e memória na qual a presença ou ausência são indiferentes. Enquanto o que é experienciado, no momento em que é lembrado retorna ao presente, ainda que não da mesma forma, o vivenciado é no ato de vivenciar já passado e esquecido.

Valéry diz, aproximando-se de Freud, que as impressões na modernidade vêm como surpresas (no lugar de choques), e que a lembrança é uma curta duração que nos dá o tempo de processar o estímulo, e sendo aparado pela consciência se tornaria mera vivência, o que o tornaria estéril para a experiência poética. Eis o problema: como fazer poesia num tempo em que o choque se tornou regra? A resposta está na poesia de Baudelaire. Ela tem um alto grau de ligação com seu próprio tempo; é profundamente histórica e se quer assim. Edgar Allan Poe, como seu predecessor, e Valéry, como seu sucessor, também carregam essas características. Valéry diz que Baudelaire tinha como razão de estado ser um grande poeta *de seu tempo*. Para isso ele busca se emancipar das vivências, (*Erlebnis*) e viver experiências (*Erfahrung*).

A partir de Benjamin, seria possível dizer que Baudelaire é o poeta do espanto. A proteção contra os choques coloca um exato lugar temporal para o acontecimento na consciência, e o torna uma vivência. Caso esta proteção falhe, ocorre o espanto, produto do choque no aparelho psíquico. O espanto pode ser algo bom ou ruim, mas certamente é uma carga muito forte para que se agüente cotidianamente. O que Baudelaire faz é justamente isso, impedir que essa proteção funcione. Benjamin insinua que Baudelaire seja um *traumatófilo*, isto é, um tipo que aprecia sofrer estímulos traumáticos.

Esse espanto é apresentado por Baudelaire quando fala de um duelo, no qual o artista, antes de cair, grita de espanto. Esse duelo é o da criação artística. Baudelaire se permite receber o choque, o enfrenta “cara a cara”, como o esgrimista, figura de sua criação artística tanto para falar do pintor Constantin Guys, o seu “pintor da vida moderna”, quanto para falar de si mesmo, no poema *Le Soleil*. Baudelaire não vivencia o choque, mas o vive como

experiência. E tem essa experiência como o centro dos seus poemas. Baudelaire realiza aqui o impossível. O que Freud diz que seria insuportável ao aparelho psíquico, que é experienciar o choque, é o que garante a Baudelaire a possibilidade de ainda escrever seus poemas em um tempo em que não há mais experiências.

Como já foi dito, o conceito de experiência está associado ao processo de produção manual, no qual o trabalho é complicado e por isso exige que o trabalhador seja autônomo, isto é, ao mesmo tempo trabalhador e senhor dos meios e das condições de produção – o artesão. Experiência nesse caso tem uma dupla importância: ela é exercício e é também a transmissão de uma especialidade. No trabalho artesanal, a experiência é produto do trabalho, ao mesmo tempo em que o potencial de trabalho é produto de experiências transmitidas pela tradição e adquiridas. O produto do trabalho artesanal é resultante de um saber da experiência tradicional, isto é, na força de trabalho manual a tradição sempre mostra o seu valor diante do novo, e a ele se associa para ser reescrita, transformada e retransmitida. A estrutura da tradição a deixa – no sentido do *Prefácio à Origem do Drama Barroco Alemão* – apontar-se como “fenômeno da origem”, na medida em que nela singularidade e repetição se relacionam entre si. A esta dialética corresponde a busca de Benjamin pelas condições de possibilidade da autêntica experiência histórica na modernidade.

Com a manufatura, toma lugar um processo de atrofia da experiência, na medida em que nela quem produz é uma classe assim denominada de “trabalhadores não qualificados”. No capitalismo industrial esse processo torna-se dominante, pois a experiência, que é a técnica do artesão, é substituída pela base tecnológica industrial. Na maquinaria se materializa a inversão: que não são os trabalhadores que empregam as condições de trabalho, mas são as condições de trabalho que empregam os trabalhadores. No trabalho artesanal, o trabalhador é autônomo; na produção industrial, ele perde sua autonomia. A linha de montagem amplia ainda mais esta condição por colocar o movimento do trabalhador como um autômato. Em lugar do exercício como aprendizado paciente do saber surge o adestramento através da máquina. Aprender passa a significar, para o trabalhador da indústria, a conformação ao movimento da máquina, isto é, ao caráter de uma coisa. (WEBER, 2000). Da mesma forma, o saber é coisificado e tornado aquela posse que a filosofia enquanto teoria do conhecimento almeja.

Na sociedade de vivências, a mercadoria assume um caráter fantasmagórico. Esta fantasmagoria é marcada pelo fato de que a mercadoria toma uma forma na qual todo o processo de trabalho é apagado, e que o próprio processo de apagamento e a sua vivência são também apagados. A mercadoria não carrega a memória de sua produção. Ela aparece como

algo sagrado e sobrenatural, cuja origem se desconhece (se tem a impressão, ou de que ela sempre esteve lá, ou de que ela surgiu por um passe de mágica). A fantasmagoria da mercadoria é o processo pelo qual se ofusca o seu valor de uso, e com isso também ofusca o trabalho que produz valor de uso e as relações de poder e técnicas de produção que o engendram. Esse efeito não se deve a uma ideologia no sentido de uma construção de idéias que oculta a realidade, mas a uma aparência estética da mercadoria mesma, que está nas mercadorias e em seu lugar de apresentação: as passagens, lojas, exposições mundiais... A obra das *Passagens* de Benjamin tinha como projeto mostrar como a fantasmagoria da mercadoria não está numa formulação teórica da ideologia, mas na sua presença imediata à percepção. A mercadoria é ideologia materialmente presente.

Segundo Thomas Weber, Benjamin vê no contexto das Exposições mundiais, da indústria do entretenimento e da publicidade um *arrangement* da auto-alienação dos homens. As exposições mundiais são paradigmáticas para a entronização das mercadorias e sua adoração como fetiche. Nesses dispositivos, a compreensão e a distração são dois elementos complementares desta alienação. Aqui o fetiche não é apenas o apagamento dos rastros da origem da mercadoria e sua aparição fantasmática, mas é também o caráter aurático da mercadoria (numa nova forma, que não é a mesma da aura das obras de arte anteriores à modernidade), segundo o qual a mercadoria compreende os homens, na mesma medida em que os homens compreendem a mercadoria. Se houvesse uma alma nas mercadorias esta seria a mais compreensiva de todas, pois precisaria em cada comprador encontrar uma maneira de adaptar-se à sua mão e à sua casa.

Enquanto consumidores de mercadorias, os homens perdem suas competências (advindas da experiência) e compensam esta perda com o “gosto”, que não está ligado ao valor de uso das mercadorias, mas é um dispositivo que enfraquece a aparência estética das mesmas. Não há nada que garanta a beleza de uma obra, apenas a comoção, ao mesmo tempo vazia e apaixonada, a avidez, que liga o indivíduo a ela. Sendo assim, a experiência é condição de possibilidade das relações autorreflexivas, que dada a sua impossibilidade, não deixa de existir, mas se constrói de outra maneira na forma da vivência. A aporia presente na vivência é que ela é condição de possibilidade da experiência e ao mesmo tempo as experiências vividas (vivência) podem ser os obstáculos que impedem o caminho da experiência em sentido forte. A experiência no sentido forte precisa, portanto, destruir a vivência para apropriar-se dela, o que possibilita, na articulação entre o eu e o mundo, a mudança de si enquanto mudança do mundo.

Podem-se perceber, a partir desse desvio pelo conceito de experiência, alguns elos entre a experiência e a exposição. Em seu procedimento expositivo, como um viajante, Benjamin procura ver seu objeto com outros olhos. Recriá-lo, reconfigurá-lo. Busca a experiência do objeto no seu processo de escrita. Assim como a experiência, também a escrita benjaminiana está ligada à morte, ao corpo, à batalha, à distância, à memória, à tradição.

O procedimento benjaminiano no ensaio sobre o surrealismo inclui a imersão mimética no objeto. Contudo, é importante que isso já tenha ficado claro, essa imersão não é uma identificação. Ela só é tão fértil porque parte de uma distância. É a distância que permite a crítica que Benjamin faz ao surrealismo. Se ele estivesse situado na França, talvez ele não conseguisse perceber a grandeza da produção dos surrealistas franceses. Mimetizar o objeto significa produzir semelhanças, mas como já foi dito, significa também produzir diferenças. A imersão mimética de Benjamin lhe permite olhar o surrealismo com outros olhos. Ele consegue então enxergar a força desse movimento, e isso só é possível por ele ser um “estrangeiro”.

Essa imersão de dá por via dos fragmentos, do impensado, dos detalhes. O texto de Benjamin sobre o surrealismo é o texto de um observador atento. De um inquieto. Benjamin parece ater-se a uma incansável busca pelo pequeno detalhe, aquela faísca, aquele relâmpago que abrirá o tempo messiânico da salvação. Aquele pequeno elemento que poderá possibilitar a emancipação, a realização do tal conceito surrealista de liberdade. Essa atenção evoca aquelas velhas narrativas judaicas dos justos e do Messias, e aquele tempo *kairos*, mencionado há pouco por Jeanne Marie Gagnebin. Benjamin não quer perder a chance, não quer deixar de reconhecer, não quer deixar passar o momento certo. O exercício do ensaio, da escrita filosófica, é a busca por estar sempre pronto. E ele alimenta a confiança de que os sinais desse momento certo estão nos detalhes, que não podem ser ditos por nenhuma vidente, mas devem ser encontrados pelo olhar iluminado dos poetas ou pelo olhar atento do crítico.

Vale citar a imagem de pensamento de Benjamin:

Woran einer seine Stärke erkennt

An seinen Niederlagen. Wo wir erfolglos durch unsere Schwäche waren, da verachten wir uns und schämen uns ihrer. Worin wir aber stark sind, da verachten wir unsere Niederlage, da beschämen wir unser Mißgeschick. Durch Sieg und Glück erkannten wir unsere Stärke?! Wer weiß denn nicht, wie nichts so sehr uns unsere tiefsten Schwächen offenbart wie grade sie? Wer hat nicht schon nach einem Sieg im Kampf oder in der Liebe wie von einem Woneschauer der Schwäche die Frage über sich dahingehen fühlen: Und das ich? Das mir, dem Schwächsten? Anders die Serien von Niederlagen, in denen wir alle Finten des Aufstehens lernen und in Beschämung wie in Drachenblut baden. Es sei der Ruhm, der Alkohol, das Geld, die Liebe - wo einer seine Stärke hat, kennt er keine Ehre, keine Furcht vor Blamage und keine Haltung. Aufdringlicher kann kein Schacherjude vor seinem Kunden sich

aufführen als Casanova vor der Charpillon. Solche Menschen hausen in ihrer Stärke. Ein besonderes und schreckliches Hausen freilich, das ist der Preis jeder Stärke. Dasein in einem Tank. Hausen wir drinnen, sind wir dumm und unnahbar, fallen in alle Gräben, stürzen über alle Hindernisse, wühlen Schmutz auf und schänden die Erde. Aber nur wo wir so besudelt sind, sind wir unbezwinglich. (BENJAMIN, GS IV-1, p. 371-372)

Onde alguém reconhece a própria força

Em suas derrotas. Onde fracassamos devido à nossa fraqueza, aí nos desdenhamos e nos envergonhamos dela. Mas onde somos fortes, aí desdenhamos nossas derrotas, aí nos envergonhamos de nossa má sorte. Reconhecemos nossa força através da vitória e da sorte?! Quem, pois, não sabe que nada nos revela tanto como elas mesmas nossas mais profundas fraquezas? Quem, depois de um triunfo no combate ou no amor, já não sentiu passar sobre si a pergunta, como um calafrio voluptuoso da fraqueza: Acontece comigo? A mim, o mais fraco? – Acontece de modo distinto com as sequências de derrotas, nas quais aprendemos todas as manhas do soerguer-se e nos banhamos em vergonha como em sangue de dragão. Seja a glória, o álcool, o dinheiro, o amor – onde alguém tem sua força, não conhece nenhuma honra, nenhum medo do ridículo e nenhuma postura. Nenhum judeu usurário pode conduzir com seu cliente de modo mais impertinente do que Casanova com a Charpillon. Tais homens moram dentro de sua força. Um morar especial e terrível, sem dúvida; esse é o preço de toda força. Existência num tanque. Se moramos nele, somos tolos e inacessíveis, caímos em todos os fossos, derrubamos todos os obstáculos, revolvemos sujeira e profanamos a Terra. Mas só onde estamos assim imundos, aí somos invencíveis. (BENJAMIN, 1987, p. 210-211).

A vivência é fruto de uma proteção do aparelho psíquico, proteção esta que pode ser assemelhada a esse “morar num tanque”. A fraqueza, a vulnerabilidade, é condição da experiência. Talvez seja justamente pela fragilidade que a exposição se aproxime da experiência: por ser uma abertura aos objetos que desiste da intenção dominadora, assim como a abertura à experiência desiste da proteção que origina a vivência.

A experiência importa porque, se Benjamin é comprometido com uma promessa de felicidade, ele sabe que essa promessa está intimamente ligada à forma pela qual nós nos relacionamos com o futuro, e com o tempo. A discussão com o mito está ligada a uma tentativa de rechaçar uma relação com o tempo que o reduzisse a uma obra inatingível ao homem. Assim como a discussão com o conceito burguês de história tentava rechaçar uma relação vazia com o tempo. A tradição é o fundamento de nossa relação com a história. E é por isso que Benjamin se interessa por ela e pela experiência.

Como dizer uma experiência em decadência? Se a narrativa está perdendo lugar, como encontrar e expressar os rastros dessa experiência, ou o seu próprio desaparecimento? Eis a questão que Benjamin chegará já em suas obras mais tardias. Talvez isso possa ser iluminado pelos seus exercícios expositivos.

Benjamin reivindica para a sua escrita a força salvadora que ele atribuía à categoria judaica do estudo, ou seja, a força da reviravolta que transforma o que existe em escrita. Ao associar linguagem e conhecimento com experiência, ele alarga o âmbito

da sua teoria, permitindo, por exemplo, que se possa experienciar Deus, embora não possamos conhecê-lo. (PADILHA, 2011, p. 250).

A escrita para Benjamin não é apenas teoria e abstração. Justamente o que ele busca com a escrita é uma experiência com a linguagem, uma prática. Da mesma forma, apesar de poder se fazer solitária, a escrita não precisa ser uma atividade isolada de um indivíduo, pois ela pode significar uma transmissão de outra ordem que a da narrativa, talvez a única transmissão possível no tempo de Benjamin, e por isso para ele era tão importante fazer dessa escrita mais do que romance e informação fizeram: fazer dela uma luta viva, física, prática, que mobilize os corpos dos escritores e leitores e que se inscreva em suas memórias. Benjamin faz de seu ensaio e de sua crítica o que ele esperava poder fazer com toda a tradição: é neles que ele escova a história a contrapelo, que ele reconfigura os já conhecidos acontecimentos históricos, permitindo novos olhares, e quem sabe, permitindo que se enxerguem, de lá, os mortos.

O paradoxo da possibilidade do impossível está presente nos mais diversos textos de Benjamin, mas além disso, está presente na sua iniciativa filosófica, na sua proposta de escrever. Escrever para Benjamin envolve reconhecer a impossibilidade de dizer e buscar ainda assim aquela faísca na qual se acaba dizendo; envolve ainda reconhecer a falsidade da sociedade em que se vive e buscar ainda assim aquela promessa de felicidade, impossível de alcançar. A humildade irônica – e o raciocínio de criança – de Benjamin resulta disso: de buscar o impossível, reconhecendo que é impossível, nos lugares mais inauditos, menores, menos “nobres”.

À guisa de conclusão: História do que poderia ter sido

A criança, o diálogo, a poesia, a montagem, a citação...

Esta dissertação permanece incompleta, e assim como a vida, quando acaba inacabada, deixa muitas possibilidades em aberto. Ela poderia ter mais um capítulo sobre como a linguagem da criança é outra imagem da filosofia benjaminiana, que busca, como as demais, experimentar os rastros da potência criadora da linguagem. Poderia ter aprofundado, por exemplo, como a criança e sua relação com o labirinto são imagens do perder-se, que é também um desvio da linguagem.

Poderia ter um capítulo sobre como a linguagem poética foi visada por Benjamin na questão da Exposição, pois a poesia vai além do que há de meramente comunicativo na linguagem. Poderia ter uma longa discussão sobre como a montagem é a forma escolhida por Benjamin, a partir das leituras de Aragon e Döblin, especialmente, para o seu trabalho das *Passagens*, por ser nela que a exposição se dá de maneira mais adequada à percepção na modernidade, a partir dos cortes e das imagens colocadas em movimento.

Poderia, ainda, ter dado um livro inteiro sobre a tradução, um sobre as imagens de pensamento, um sobre as citações em Benjamin... A obra de Benjamin é tão rica em formas de exposição justamente porque ele vê a própria atividade enquanto um exercício, uma incansável experimentação com a linguagem. Por não cessar em redescobrir e reconstruir a língua, Benjamin alcança uma liberdade em seu pensamento que está fundada sobre o trauma de reconhecê-lo perigoso: frágil, arriscado, destinado ao fracasso.

Benjamin não era um criador. Nada pode ser tão fora do que ele foi do que a alcunha de criador. Como diz Adorno, em sua caracterização do amigo, anos após sua morte, ele dissolvia tudo com suas palavras radiativas. Ele era muito mais o destrutivo, no sentido de seu fragmento sobre o “caráter destrutivo”:

Der destruktive Charakter sieht nichts Dauerndes. Aber eben darum sieht er überall Wege. Wo andere auf Mauern oder Gebirge stoßen, auch da sieht er einen Weg. Weil er aber überall einen Weg sieht, hat er auch überall aus dem Weg zu räumen. Nicht immer mit roher Gewalt, bisweilen mit veredelter. Weil er überall Wege sieht, steht er selber immer am Kreuzweg. Kein Augenblick kann wissen, was der nächste bringt. Das Bestehende legt er in Trümmer, nicht um der Trümmer, sondern um des Weges willen, der sich durch sie hindurchzieht. (BENJAMIN, GS IV-1, p. 398).

O caráter destrutivo não vê nada de duradouro. Mas, por isso mesmo, vê caminhos por toda a parte. Mesmo onde os demais esbarram em muros ou montanhas, ele vê um caminho. Mas porque vê caminhos por toda a parte, também tem que abrir

caminhos por toda a parte. Nem sempre com força brutal, às vezes, com força refinada. Como vê caminhos por toda a parte, ele próprio se encontra sempre numa encruzilhada. Nenhum momento pode saber o que trará o próximo. Transforma o existente em ruínas, não pelas ruínas em si, mas pelo caminho que passa através delas. (BENJAMIN, 1986, p. 188).

Benjamin era destrutivo porque ele queria romper com toda a satisfação da autoconservação e da adaptação, afirmando uma exigência de felicidade que se mostra na desilusão diante do que chamamos de cultura. O pessimismo radical de que Benjamin falava no ensaio sobre o surrealismo, assim como o sem-expressão no ensaio sobre as afinidades eletivas se aparenta a esta experiência do desencanto como motor de transformação. Como diz Adorno, não é à toa que o livro sobre o barroco tem como centro a tristeza como alegoria da transmutação, da salvação.

Apesar de tudo o que não foi, é importante que tenha ficado claro neste trabalho como a fragilidade pode ser redescoberta, a partir de Benjamin, como resistência. A verdade resiste a nós, e expor esta resistência é resistir aos discursos totalizantes, assim como exercitar a linguagem é buscar na sua dimensão nomeadora aquelas possibilidades não realizadas que estão em algum lugar do esquecimento, esperando por redenção.

Benjamin mostra na dissertação a fragilidade dos românticos; no ensaio das afinidades eletivas a fragilidade de Goethe. Não apenas para evitar a idealização desses que já são grandes, mas talvez para mostrar que essa fragilidade pode estar mais próxima da fala da crianças e do exilado, ela pode ser sinal do esfacelamento do mundo, ela denuncia a fragilidade do mundo. Talvez por não terem conseguido escapar às suas próprias limitações é que esses pensadores são tão importantes para Benjamin. Talvez por seu fracasso, por não terem sido capazes de fazer o que se propunham é que eles são estrelas da constelação do “filósofo fracassado” Walter Benjamin, também consciente de suas limitações e leal a elas, que não se tornou por isso um derrotista ou um melancólico, mas deixou restar entre elas a esperança, e por ela permaneceu sempre em seu exercício atento da investigação e da exposição filosófica.

Referências Bibliográficas

ADORNO, T. *Über Walter Benjamin*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990.

_____. “O ensaio como forma”. In: *Notas de Literatura I*. São Paulo: Editora 34, 2003.

AGAMBEN, G. “O príncipe e o sapo: o problema do método em Adorno e Benjamin”. In: _____. *Infância e história: destruição da experiência de origem da história*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

AMARAL, I. V.. “Hegel e Hamann: alguns diálogos”. *Revista Eletrônica Estudos Hegelianos*. Ano 6, nº10, Junho-2009: 123-135.

_____. “Uma leitura sobre a apropriação benjaminiana de Hamann ou: o uso, a história e a linguagem”. In: *Anais do III Seminário Internacional Políticas de La Memoria (recordando a Walter Benjamin)*, Buenos Aires, 2010.

BAHR, P. *Darstellung des Undarstellbar*. Mohr Siebeck, Tübingen, 2004.

BEHNKE, K. “Toward an understanding of Romantic *Darstellung*”. In: BLOCK, R.; FENVES, P. (ed.). *The Spirit of Poesy*. Illinois: Northwestern University Press, 2000, pp. 60-73.

BENJAMIN, W. *Gesammelte Schriften [GS]*. Unter Mitwirkung von T.W.Adorno u.G.Scholem, hrsg.v. R.Tiedemann u. H. Schweppenhäuser. Frankfurt a.M.: SuhrkampVerlag, (Bde. I-VII). [1972-1989].

_____. *Briefe 1-2*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1966.

_____. „Spurlos Wohnen“. In: *Illuminationen. Ausgewählte Schriften I*. Frankfurt a.M., Suhrkamp (taschenbuch 345), 1977.

_____. “Sobre alguns temas em Baudelaire”; “O narrador”; “O surrealismo: o mais recente instantâneo da inteligência européia”. In BENJAMIN, W; ADORNO, T; HORKHEIMER, M; HABERMAS, J. *Os Pensadores*. São Paulo: Abril, 1980, pp. 29-85.

_____. *Origem do drama barroco alemão*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. *Documentos de cultura – documentos de barbárie: escritos escolhidos*. São Paulo: Cultrix; Edusp, 1986.

_____. *Rua de Mão Única*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____.; MONNOYER, J. *Écrits français*. Paris: Gallimard, 1991.

_____. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. “Sobre el programa de la filosofía futura”. In: _____. *Sobre El programa de la filosofía futura y otros ensayos*. Caracas: Monte Avilla Editores, 1997.

_____. *O conceito de crítica de arte no Romantismo Alemão*. São Paulo: Iluminuras, 2002.

_____. *Imagens do Pensamento*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2004.

_____. *Ensaaios reunidos: escritos sobre Goethe*. São Paulo, Editora 34, 2009.

_____. *Escritos sobre mito e linguagem*. Trad. Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Duas Cidades: Ed. 34, 2011.

_____. *Rua de Mão Única/Infância Berlinense: 1900*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

BENSE, M. "O ensaio e sua prosa". Tradução de Samuel Titan Jr. In: *Revista Serrote #16*, março/2014. Disponível em: <http://www.revistaserrote.com.br/2014/04/o-ensaio-e-sua-prosa/>. Consultado em 10/12/2014.

BOLLE, W. "A Modernidade como Trauerspiel. Representação da História em Walter Benjamin, Origem do Drama Barroco Alemão". In: *Revista de História (Nova Série)*, no. 119, 1985- 88, pp. 43-68.

CHAVES, E. "Escovar o Judaísmo a Contrapelo". *Novos Estudos CEBRAP*, nº 58, Nov. 2000, pp. 223-240.

_____. *No limiar do moderno: estudos sobre Friedrich Nietzsche e Walter Benjamin*. Belém: Paca-Tatu, 2003.

COSTA, L. I. O. "As pesadas achas do passado, a cinza leve do vivido: o jovem Benjamin e a tarefa da crítica". *Limiar*, vol. 1, nº 2, 1º sem. 2014, pp. 1-15.

DUHEM, P. "Salvar os fenômenos". *Cadernos de História e Filosofia da Ciência* (suplemento 3): 1-105, 1984.

FERRARI, S. C. "Walter Benjamin: Uma crítica à teoria tradicional do conhecimento". *Paralaxe*, v. nº 6, 2011, pp. 69-81.

FICHTE. *A doutrina-da-ciência de 1794 e outros escritos*. São Paulo: Abril Cultural, 2ª ed. 1984 (col. Os Pensadores).

_____. *Über den Begriff der Wissenschaftslehre oder der sogenannten Philosophie*, in *Sämtliche Werke*, Hrsg. von I. H. Fichte. Leipzig: Meyer & Müller; Berlin: Veit und Co., 1845-46, vol. I, pp. 27-81.

FREUD, S. „Jenseits des Lustprinzips“. *Gesammelte Werke*. Frankfurt: S Fischer, 1967. Bd. 13.

GAGNEBIN, J-M. *Walter Benjamin: Os Cacos da História*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1982.

_____. "Do conceito de mimesis no pensamento de Adorno e Benjamin". In: *Perspectivas*, São Paulo, n. 16, 1993, p.67-86.

_____. *Sete Aulas sobre Linguagem, Memória e História*. 1. ed. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

_____. “Da escrita filosófica em Walter Benjamin”; “Nas fontes paradoxais da crítica literária. Walter Benjamin relê os românticos de Iena”. In: SELIGMANNSILVA, M. (Org.). *Leituras de Walter Benjamin*. 1 ed. São Paulo: FAPESP e Annablume, 1999, p. 61-88.

_____. “O rumor das distâncias atravessadas”. In: *Remate de males*, Campinas, v. 22, 2002, p. 111-128.

_____. “Do conceito de *Darstellung* em Walter Benjamin ou verdade e beleza”. In: *Kriterion* [online], vol.46, n.112, 2005, pp. 183-190.

_____. *Lembrar escrever esquecer*. 1. ed. São Paulo: Editora 34 Ltda., 2006.

_____. “Divergências e convergências sobre o método dialético entre Adorno e Benjamin”. *Dialética Negativa, Estética e Educação*. Campinas: Ed. Alínea, 2007, 67-87.

_____. “Apresentação”. In: BENJAMIN, W. *Escritos sobre mito e linguagem*. Trad. Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Duas Cidades: Ed. 34, 2011a, p. 7-11.

_____. *História e Narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2011b.

_____. “Le bois, les cendres, la flamme: de la critique chez W. Benjamin”. In: *Cahiers de l'Herne*. Vol. 104, pp.186-191, Paris, jun/2013.

_____. *Limiar, Aura, Rememoração*. São Paulo: Ed. 34, 2014.

GATTI, L. “Correspondências entre Benjamin e Adorno”. In: *Limiar*, vol. 1, nº 2, 1º sem. 2014, pp. 1-47.

_____. *Constelações. Crítica e verdade em Benjamin e Adorno*. São Paulo: Edições Loyola, 2009.

GOETHE. *Doutrina das cores*. 2ª ed. São Paulo: Nova Alexandria, 1996.

_____. *As afinidades eletivas*. São Paulo: Nova Alexandria, 1998.

_____. “Máximas e Reflexões”. In *Escritos sobre arte*. São Paulo: Humanitas: Imprensa Oficial, 2005.

HAMANN, J. G. „Metakritik über den Purismus der reinen Vernunft“. *Hamanns Schriften*, herausgegeben von Friedrich Roth, Bd.7, Leipzig, 1825.

_____. “Metacritique of the Purism of Reason”. In SMITH, R. G. J. *G. Hamann: A Study in Christian Existentialism*. New York, Harper and Brothers, 1960, pp.213-221.

HERDER, J. *Kalligone*. Leipzig: publicado por Johann Friedrich Hartknoch, 1800.

HÖLDERLIN. “Observações sobre o Édipo”. In: *Reflexões*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

KANT, I. *Crítica da razão pura*. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1994.

_____. *Crítica da faculdade do juízo*. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1998.

KONDER, L. *Walter Benjamin: O Marxismo da Melancolia*. Rio de Janeiro, Campus, 1988.

_____. *A questão da ideologia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

LAUDAN, Larry. “Teorias do método científico de Platão a Mach”. In Cad. Hist. Fil. Ci., Campinas, Série 3, v. 10, n. 2, p. 9-140, jul.-dez. 2000.

LEFÈVRE, S. “Du tractatus au traité: transfert en langue vulgaire d’un genre scientifique?”. *Le Moyen Age et la science. Approche de quelques disciplines et personnalités scientifiques médiévales*. Dir. B. Ribémont, Paris, Klincksieck, 1991, p. 31-46.

LINDNER, B. (org). *Benjamin-Handbuch - Leben - Werk - Wirkung*. 1ed. Stuttgart: J.B.Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 2006.

LÖWY, Michael. *Walter Benjamin - Aviso de incêndio*. Rio de Janeiro: Boitempo, 2005.

LUKÁCS, G. “On the Nature and Form of the Essay”. In: *Soul and Form*. New York: Columbia University Press, 2010.

MACHADO, F. *Imanência e História. A crítica do conhecimento em Walter Benjamin*. BH: Ed. UFMG, 2004.

MORA, J. F. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

_____. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Loyola, 2000.

MÜLLER, M. L.. “Exposição e método dialético em ‘O Capital’”. *Boletim da Sociedade de Estudos e Atividades Filosóficas Seaf*, Belo Horizonte, v. 2, 1982, pp. 15-41.

NATORP, P. *Teorias das idéias de Platão*. Uma introdução ao idealismo. São Paulo: Paulus, 2012.

PADILHA, P. “O corpo do ensaio”. In *Remate de Males*. Campinas-SP, v. 31, 2011, p. 241-254.

PALHARES, T. *Aura: a crise da arte em Walter Benjamin*. São Paulo: Barracuda, 2006.

PLATÃO. “Carta VII”. In: *Diálogos, volume V*. Belém: Edufpa, 2007.

RAMOS, S. “O vigor crítico da sagesse montaigniana”. In: *Cadernos Espinosanos*, nº XVII, jul-dez de 2007, p. 80-91.

ROUANET, S. P. *Édipo e o anjo: itinerários freudianos em Walter Benjamin*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1981.

RITTER, J. *Historisches Wörterbuch der Philosophie: D - F, Volume 2*. Basel-Stuttgart: Schwabe & Co., 1972.

SARDI, S. “Diálogo” e Dialética em Platão. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1995.

SCHOLEM, G. “Tzaddik, o justo”. In: _____. *A cabala e a mística judaica*. Lisboa: Dom Quixote, 1990.

SELLIGMANN-SILVA, M. (Org.). *Leituras de Walter Benjamin*. 1. ed. São Paulo: FAPESP/Annablume, 1999.

SZLEZÁK, T. *Ler Platão*. São Paulo: Loyola, 2005.

TEIXEIRA NETO, J. “O vocabulário filosófico-teológico de Nicolau de Cusa: indicações para se pensar a relação entre o uno e o múltiplo”. *Princípios*. Natal, v.18, n.30, jul./dez. 2011, pp. 53-83.

VALERO, Vicente. Experiência e pobreza. Barcelona: Ediciones Península, 2001.

WEBER, Thomas. „Erfahrung“. In OPITZ, M. e WIZILA, E.. *Benjamins Begriffe*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2000, pp. 230-298.