

1

Introdução

1.1.

Desconstrução e desvio

Tanto o mosaico como a contemplação
justapõem elementos isolados e heterogêneos,
e nada manifesta com mais força o impacto transcendente,
quer da imagem sagrada, quer da verdade.

Walter Benjamin

Para quebrar um relicário é preciso tê-lo em mãos. Nietzsche usou o martelo e a dinamite para fazer filosofia: destruiu edifícios culturais, templos, cátedras alemãs... Depois da destruição, não propôs nada. Ofereceu a corda bamba do saltimbanco para o homem compreender seu *Übermensch* – o menino nascido de Gaia, que faz jus ao ventre materno. Para que o homem pudesse traçar o próprio caminho, o filósofo deixou para a contemporaneidade as ruínas da história. Amigos próximos tentaram trocar os cacos de lugar; fizeram umas e outras filosofias da dissolução – contribuindo e seguindo, em parte, os passos inevitáveis daquele que não almejava discípulos, auxiliando-o na destruição.

Walter Benjamin, também filósofo alemão, olhou para os cacos das ruínas e, através de sua laboriosa linguagem, vislumbrou o *εἶδος* de Platão. Buscou retomar um diálogo com o que parecia ter passado, não apenas por outro viés, mas concebendo as idéias imanentes a uma dialética díspar. Também, ao mesmo tempo (mas não sob o mesmo aspecto), tocou as mônadas de Leibniz: ali, no mais ínfimo da realidade, espelhos de toda e sempre aclamada verdade filosófica, encontrou a origem das idéias. Benjamin, mais que os seus amigos, brincou com as ruínas e, alegoricamente, nomeou alguns desses cacos e montou o seu mosaico eidético.

Entre suas coleções de livros e de brinquedos infantis, usou de uma ironia ao mesmo tempo rígida e flexível, sarcástica e inocente. Em 1940, por cima de todos os cacos, passou o seu último esmalte, dando brilho a essa imensa colagem feérica com seus tratados e com sua peculiar forma de escrever (e de recriar) propriamente ensaística, desviando-se dos limites do típico sistema arquitetônico:

Uma vida iniciada há mil anos atrás
Pode ter seu complemento e plenitude
Numa outra vida que floresce *agora*.
(MENDES *apud* COSTA, 2005)

Morre Benjamin; nasce Benjamin.

Nesta dissertação, assim como o filósofo (e com o filósofo), tenta-se fazer uma seleção de algumas passagens ensaísticas para, no decorrer (e no discorrer) do presente texto, apurar a compreensão e explicitar o que no momento, na mente, está ainda esboçado – as idéias entendidas como mônadas e a origem das mesmas numa linguagem criativa (ou construtiva) – para montar um mosaico sapiente, como um *yantra*¹: força apolínea que permite ao homem *ver* os tons. Forma e conteúdo aqui se confundem; pela sua alquimia, pode-se retomar isso que foi separado na queda do Paraíso: a linguagem adâmica.

Além de ater-se aos textos originais do filósofo, para tanto, é preciso caminhar num ritmo pertinente, de quem reinicia uma pesquisa sobre um grande tema da filosofia; passo a passo, peça por peça, um tijolo sobre o outro, sobre o auxílio e as sugestões de quem já está nesta jornada há algum tempo:

Como diz a professora Katia Muricy,

¹ *Yantras* são espécies de mandalas da cultura hindu: representações simbólicas de aspectos da divindade que revelam a geometria sagrada de um arquiteto primordial (Brahman). O que aqui importa ainda mais é a relação entre um *yantra* com o seu respectivo *mantra* (som nascido de sua respectiva combinação sânscrita, fundada com base no primeiro som divino, o *Om* ou *Aum*). Um *yantra* é a forma física e visível de um possível mesmo conteúdo, também representado por um som num tom específico, de qualidades específicas, como de certa forma provam as *Figuras sonoras de Chladni* – Ernest Chladni (1755-1826), físico alemão, considerado o pai da Acústica.

a sugestão de um esquema explicativo para o pensamento de Benjamin é legítima se for acompanhada da convicção de que isto representa também uma incontornável diminuição de sua força expressiva e que se está, então, muito próximo de uma traição às suas admiráveis nuances, nas quais talvez se aloje o que ele tem de mais essencial. Reconhecidos esses limites, uma chave rica para entrar no pensamento de Benjamin poderia ser a sua teoria da linguagem. (MURICY, 2008, p.77)

Deve-se buscar seguir, em parte, como um elemento formal deste mosaico, a cifra proposta pela professora, mas também propor buscar na origem dos termos da tradição, renomeados por Benjamin, outra dentre as sete chaves da hermenêutica, onde quem sabe esteja presente, de certa maneira, o que o filósofo “tem de mais essencial”: a magia. Benjamin saltou aos olhos dos pesquisadores quando mostrou interesse por diálogos que vão além daquele proposto pela tradição. Pode-se crer que nem todo amor por *Sofia*, nem mesmo o mais estritamente filosófico, deva rondar apenas os mesmíssimos problemas, em torno daquele binarismo eterno do sujeito-objeto; de Deus-ateu.

É esperado que o aspecto místico deste texto (ainda que dissertativo), inspirado, não obstante, no próprio Benjamin, faça unir num ritmo próprio a forma e o conteúdo da apresentação. Os ensaios de Benjamin emaranham o labor e a formalidade oriunda das filosofias conceitualmente rigorosas e num realismo fantástico cujas alegorias não podem faltar em um texto (mesmo que acadêmico) sobre o seu pensamento.

Sérgio Rouanet, com a mesma preocupação da professora Katia Muricy, na apresentação à edição brasileira de *Origem do Drama Barroco Alemão*, diz em sua conclusão:

Temos a impressão de que algo foi excluído [durante a apresentação], e o que foi excluído talvez seja o essencial: a intenção messiânica de Benjamin expressa em sua linguagem sibilina, profética, que deve sua força principalmente à sua obscuridade e que perde essa força quando as lacunas e contradições são 'racionalizadas' numa apresentação sistemática. (ROUANET, 1984. p.46)

A citação acima expressa bem as dificuldades e os desafios deste trabalho e das passagens entre uma e outra forma, entre o discurso interpretativo dos textos

de Benjamin e a poética (hermética) da expressão. Talvez, para compreender sua filosofia, seja preciso experimentar sua linguagem.

Respeitando as sugestões e críticas dos professores, pode-se tratar do que é próprio de seu pensamento, sob um aspecto menos “racionalizado”. A dialética material e singular das coisas tende a levar o pesquisador para dentro de toda uma história imanente aos objetos particulares, aqueles que fazem cintilar os olhos.

Benjamin é um filósofo curioso por buscar nas tradições mais antigas da história as alegorias para o fundamento estritamente filosófico, que é a verdade; a verdade dada na análise mortificadora das obras dos homens; principalmente, as obras de arte, pois estas formam um espaço privilegiado para a apresentação da idéia ou da verdade dada eminentemente no singular. Para tanto, cabe fazer *crítica* no sentido peculiar de Benjamin – eis o método adotado por ele; método também adotado para esta pesquisa.

Contudo, apesar das sugestões, não faz parte deste texto uma delimitação preventiva que possa propor uma postura por um lado limitante e que tenda a formar uma escola benjaminiana. A maneira como Rouanet “estrutura” e “*racionaliza*” o pensamento de Benjamin (mesmo diante do receio) é de um rigor notável, porém, sob outro ponto de vista, é perigoso, por parecer incentivar alguma redução das possibilidades de lidar verdadeiramente com a idéia, limitando o nível da contemplação. Aqui, vale, como ocorre no corpo do texto, o esforço debruçado sobre seu diálogo com a mística, para compreensão dessas possibilidades, que promove a ascensão da magia.

Rouanet fala de “estrutura” para tratar da noção de *origem* em Benjamin. De toda forma, é necessário compreender o que essa “estrutura” quer dizer: até onde possui uma realidade objetiva; até onde é meio para compreensão de algo que está para além dela; ou alegoria detentora imanente de imagens que tendem a se apresentar para o crítico. No entanto, cabe ao escritor supor apenas em parte qual o seu público genérico, para, depois de dada a idéia, deixar com que Gaia e sua história dêem conta da natureza das palavras. Mesmo tendo em vista esse limite natural da linguagem argumentativa de uma dissertação, será tomado o devido cuidado com a força da expressão benjaminiana.

Todavia, apesar da força mágica do ensaio (que se infiltra nos meados do trabalho), cabe a esta apresentação, antes de adentrar com certa densidade no corpo do texto, baixar a poeira levantada pelas ruínas e selecionar dentre essas pequenas lascas de espelho algo que possa ser o alicerce, mesmo sabendo que, ao excluir algumas considerações, pode-se, não mortificar, mas matar previamente a conclusão. Porém, como método, isso é (feliz ou infelizmente) inevitável.

1.2. Desdobramento

A história filosófica, enquanto ciência da origem, é a forma que permite a emergência, a partir dos extremos mais distantes e dos aparentes excessos do processo de desenvolvimento, da configuração da idéia, enquanto Todo caracterizado pela possibilidade de uma coexistência significativa desses contrates. (BENJAMIN, 1984. p.69)

Pretende-se abordar, em suma, o que o filósofo entende por *crítica* para chegar ao seu entendimento sobre a *magia* e a *mística* da linguagem que se confundem nas alegorias com as suas próprias concepções de *idéia* e *forma*. É preciso compreender isso que ele acima chama “ciência da origem” para a construção do mosaico com suas idéias (monádicas e imagéticas) respeitando a existência e permanência dos contrastes entre essas idéias e o pensamento que se desvia para penetrar a particularidade de cada objeto recortado antes da colagem.

Para explorar esta sua peculiar noção de crítica é preciso se afastar de um sentido convencional e passar por grandes temas e imagens de sua filosofia, em geral, para uma possível boa compreensão de seu método. As palavras-chave apresentadas no pré-texto são alguns termos que devem ser abordados a respeito de sua filosofia para dialogar com a pesquisa, destacando *origem* sobre o viés de um recorte crítico que cabe a este trabalho. É necessário, pois, a eleição de outros

recortes que, pode-se crer, alicerçam o tema presente e também, em grande parte, a filosofia geral de Benjamin².

Além da *nostalgia* (extraída dos ensaios pedagógicos), foram eleitas principalmente as suas noções de *origem*, de *mosaico* e de *mônada*, contidas no consagrado *Prefácio*³, corrente no texto como uma das principais fontes. Fontes estas que tendem a rachar se suas paredes não estiverem firmes. Se isso for inevitável, que vaze e que deixe o fluxo corrente escorrer pelas páginas.

Apesar do termo do título (*Vorrede*), este texto não é um mero prefácio, mas talvez o maior dos seus prolegômenos gnosiológicos, que vem a alicerçar seus ensaios crítico-filosóficos sobre as obras dramáticas do barroco alemão e não apenas, mas, quiçá, toda a sua filosofia, visto que o tempo imanente de suas obras não é linear (como contemplado mais a frente).

A primeira parte do texto seguirá de maneira um pouco mais densa e seca que a Segunda, pois, não obstante, além de passar pelas demais idéias supracitadas, será preciso fazer a passagem das noções de *forma* e *juízo* kantianas – além de explorar a *reflexão infinita* dos românticos (ainda que sob a leitura particular de Benjamin) – para as de *idéia* e *crítica*. Além disso, contudo, para passar de uma linguagem acadêmica, que sustenta o discurso, para explorar a linguagem ensaística (e conseqüentemente as noções mencionadas) será interessante dialogar a *Monadologia* de Benjamin (subcapítulo apreciado no *Prefácio*) com a própria *Monadologia* de Leibniz⁴, no que tange as qualidades imanentes das mônadas e o que há de comum entre um e outro texto: a saber, a relação íntima entre matéria e forma, a temporalidade e as dobras intrínsecas de cada mônada que, segundo Benjamin, em relação à obra, só a crítica (mística) pode conceber. Como para Leibniz, não há *conceitos* reais ou que condizem ao

2 A partir daqui, com o simples sobrenome, entenda-se sempre Walter Benedix Schönflies Benjamin (1892 – 1940), filósofo (crítico ou ensaísta) alemão.

3 Entenda-se *Prefácio* (*Vorrede*) como *Questões introdutórias de crítica do conhecimento* (*Erkenntniskritische Vorrede*, aproximadamente, *prefácio crítico do conhecimento*) do livro *Origem do Drama Barroco Alemão* (*Ursprung des deutschen Trauerspiel*). A tradução do editor português para o título é *Origem do Drama Trágico Alemão*. Ao pé da letra, *origem da tragédia alemã*. Todavia, será utilizada (não apenas por conveniência) a tradução do editor brasileiro, visto que no discorrer do texto Benjamin deixa claro que esta específica arte não é uma *tragédia*, como a dos gregos, nem mesmo uma *tentativa frustrada de tragédia* como diziam críticos anteriores, mas, dada a sua forma, construída pela crítica de Benjamin, é outro gênero da dramaturgia barroca.

4 Gottfried Wilhelm von Leibniz (1646–1716), filósofo alemão.

existente, mas só há idéias-mônadas onde há correlato com a matéria. Benjamin, de certa forma, parece tocar ainda mais a matéria que o materialismo do seu admirado Marx, como posteriormente será explorado.

O último capítulo talvez seja ainda mais fluida e tratará da nostalgia como eterno retorno para explorar a relação entre a matéria e o tempo das idéias, buscando não supracumir o que vem sendo apresentado antes, mas fazer diálogo com o romantismo e o barroco, e completar de alguma forma o mosaico. Antes disso, tomar o devido cuidado para não tomar as eras da filosofia e da arte por entidades, como o *Romantismo* ou o *Barroco*, muitas vezes e em muitas edições escritas com letras maiúsculas – “o *Humanismo*, como se fosse um ser vivo.” (BURDACH *apud* BENJAMIN, 1984. p.62) – mas como mosaicos feitos de idéias de autores e artistas.

1.3. As fontes

O jovem vivenciará o espírito, e quanto mais difícil lhe for a conquista de coisas grandiosas, tanto mais encontrará o espírito por toda parte em sua caminhada e em todos os homens. (BENJAMIN, 2007. p.25)

Para que as perspectivas se alicercem, deve-se deixar claras as principais fontes da obra de Benjamin, que se resumem basicamente aos textos onde se acredita haver seus prolegômenos gnosiológicos, para mostrar a singularidade de sua linguagem e seu viés mágico, assim como a temporalidade dada no instante da experiência crítica, fazendo jus a parte do título quando há de se tratar da *origem*, com a própria forma ensaística do desvio.

Confiando naqueles que há muito se esforçam no desempenho das edições brasileiras, usufruiremos as obras, em sua maioria, traduzidas para o português, exceto quando for necessária a busca por resolver algumas contradições (de ordem conceitual e terminológica) que possam ser apreciadas na língua alemã, como *origem* (*Ursprung*), brevemente comentado no desenvolvimento do tema;

assim como outras línguas quando convierem artigos estrangeiros sobre o tema.

Estes estão presentes 1) no já comentado *Prefácio*, no que tange principalmente a *forma*, a *origem* e a *mônada*; 2) no decorrer de sua tese de doutorado – *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão* –, para tratar principalmente de sua noção de crítica e o que nela se assemelha e o que se distancia dos românticos; 3) nos ensaios coletados sob o nome de *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*, para tratar da nostalgia.

Não obstante, sobre a sugestão de Jeanne-Marie Gagnebin e Katia Muricy, o texto *Sobre o conceito de história* estará circunscrevendo a noção de temporalidade, bem como os ensaios *A linguagem em geral e a linguagem humana* e *A tarefa do tradutor* onde se pode estabelecer contato com sua teoria da linguagem que, sem dúvida, auxilia o papel da crítica no que tange a *criticabilidade* e *traduzibilidade* das obras e fenômenos.

Sob orientação do professor Luiz Camillo Osorio, a filosofia de Kant – que estabelece as razões da crítica moderna de arte (OSORIO, 2005) – ou a de F.Schlegel, p.ex., aparecerá, no primeiro momento, para fazer diálogo com a crítica, assim como o fez o próprio Benjamin, mesmo que tenha deixado mais ou menos claras as suas distâncias com relação às noções de juízo ou de progresso kantianas.

Como os professores supracitados, comentadores como Bernardo de Oliveira ou Michael Löwy aparecerão em alguns momentos do texto.

Dentre esta vasta reflexão sobre inúmeros fragmentos da obra de Benjamin, desenvolvidas em tantas páginas e sobre tantas imagens, não é fácil a tarefa de buscar e eleger um tema específico (e quiçá uma hipótese) para tratar na dissertação. Assim, e de certa forma paradoxalmente, além das bases já explicitadas acima, para que possa estabelecer os devidos diálogos, deve-se buscar partir de, e usufruir desde já, uma imagem expressa por uma figura de linguagem conhecida da língua alemã: «*Zwischen den Stühlen*» (que ao pé da letra significa

“entre as cadeiras”) quer dizer da impossibilidade de se chegar a uma conclusão que satisfaça as suas partes (GAGNEBIN, 1993. p.23). Não obstante, esta figura foi usada como parte do título dado à primeira biografia alemã feita sobre Benjamin⁵, devido justamente ao caráter eclético, assistemático e não-doutrinário de sua filosofia. O termo se semelha ao comentário do frankfurtiano Jürgen Habermas, que assim diz a seu respeito:

Reunir para um tranqüilo debate, digamos, Scholem, Adorno e Brecht a uma mesa redonda, sob a qual estão agachados Breton e Aragon, enquanto Wyneken⁶ se detém na soleira da porta – eis uma idéia que somente uma cena surrealista poderia conceber. (HABERMAS *apud* GEGNEBIN, 1993)

Esta “cena surrealista” interessa a Benjamin assim como a este trabalho, devido ao número de diálogos, pois, sem dúvida, além de seu método que se emaranha e se confunde com a forma e com as imagens dos seus textos, algo que faz saltar aos olhos, que mostra a singularidade de seu pensamento e consagra seu lugar na história, é a sua maneira de ver em diversas linhas do conhecimento humano, as suas particularidades, propondo-se a explorá-las e ensaiar (criticar ou filosofar propriamente) sobre elas.

Deve-se buscar, no entanto, apaziguar-se entre as cadeiras, onde estarão sentadas personagens como Kant a falar do juízo; F.Schlegel e Novalis, apertados num mesmo assento, tratando da *reflexão* e do *idealismo mágico*; enquanto Leibniz defronta a Alquimia, explorando aquilo que é oriundo de seu diálogo com a linguagem mística dos hebreus⁷, trazida a sua forma sob os aspectos de qualidade das mônadas⁸.

5 FULD, Werner. *Walter Benjamin Zwischen den Stühlen: eine biographie [Walter Benjamin entre as cadeiras: uma biografia]*. Hanser Verlag, München-Wien. 1979. Gebunden, Schutzumschlag. (illustriert).

6 Respectivamente, os amigos de Benjamin: *Gershom Scholem* (גרשם שלום, em hebraico) (1897–1982), filólogo e místico judaico alemão; *Theodor Ludwig Wiesengrund Adorno* (1903–1969), filósofo e musicólogo alemão; *Bertold Brecht* (1898–1956), poeta e teatrólogo alemão; *André Breton* (1896–1966) e *Louis Aragon* (1897–1982), poetas surrealistas franceses; e *Gustav Wyneken* (1875–1964), pedagogo alemão.

7 Houve desejo de se explorar o pensamento de Scholem e suas correspondências com Benjamin, bem como o surrealismo de Breton ou Aragon, mas caberá a pesquisa para uma próxima oportunidade.

8 O forte interesse pela filosofia de Leibniz e pela sua *Monadologia* para a contemporaneidade é,

Benjamin, em toda a sua obra (e de seus comentadores), aponta algumas características próprias de sua filosofia e as tarefas daquele que ele acredita ser o filósofo. No discorrer da dissertação, apontar-se-á, dentre essas tarefas, as mais relevantes. Para ele, uma dentre essas tarefas é a de observar os fenômenos *intensivamente*, salvá-los no mundo das idéias (BENJAMIN, 1984. p.56) e conceber em si, na *origem* dos mesmos, sua totalização intrínseca. Hoje, no mundo de fragmentos, depois da morte de Deus e do veneno metafísico digerido, cabe ao filósofo apenas as coisas e suas formas. A filosofia passa a ser a “ciência da origem”⁹ que, decerto, é monadológica¹⁰ (ainda que inspirada na discussão reflexiva, hermenêutica e crítica com os primeiros românticos de Jena).

Seguindo os seus passos, deve-se estar atento a observação desses fenômenos. Como parte do método, cabe na dissertação fazer o mesmo com cada um dos textos estudados de Benjamin, de seus comentadores e dos demais pensadores, sempre que convir o diálogo.

É neste sentido que, para não cair na redução do olhar de uma teoria da percepção, é preciso fazer crítica no sentido benjaminiano, dando valor aos demais sentidos, através da forma ensaística do desvio e todos os seus quesitos. O ensaio se confunde com duas grandes formas: a do *diário* (já explorado por Benjamin em *Metafísica da juventude*) e a do *grimório*¹¹ – cadernos com

em grande parte de suas qualidades, o desdobramento da totalidade *intrínseca* das mônadas que, a saber, são os cacos das ruínas históricas de cada uma das obras *mortificadas*.

9 Desde já se deve tomar o devido cuidado para utilização do termo *origem* (*Ursprung*), que tem um sentido absolutamente relevante e conceitual para todo o desenvolvimento da dissertação. Pode-se acreditar que, seguindo os passos de comentadores como Gagnebin que usam *Ursprung* mesmo em textos na língua portuguesa (GAGNEBIN, 2007), a tradução *origem*, não joga com as palavras *salto* (*Sprung*) e *primordial* (*Ur*), mas é etimologicamente o que se eleva (do latim *oriri*), que sai de uma fonte. Por isso, *origem* é uma palavra que pode conduzir ao demasiado abstrato e, nesse sentido, caberia ricamente a um texto filosófico como o de Platão ou em Leibniz [que pouco escrevia em alemão, “devido à falta de termos técnicos abstratos” (ROSS, 2001)], mas não a materialidade presente no texto de Benjamin. Apesar disso, como diria Hegel, há termos que adquirem “direito de cidadania na linguagem corrente, o que é já um argumento em favor da sua conservação.” (HEGEL, 1974. p.91) Portanto, a partir daqui, entenda-se *origem* como *Ursprung*, um salto primordial no ser da coisa.

10 A passagem aqui tão comentada de *Origem à Monadologia* justifica-se, em parte, pela mesma feita de um a outro subcapítulo do *Prefácio* que recebem estes títulos, respectivamente.

11 Grimório, do Francês *grimoire* (com raiz no grego γραμματικός [*gramatikós*]) denota das gramáticas suspeitas de heresia, com conteúdo mágico de escolas ocultistas vigentes. Os primeiros grimórios achados eram escrituras do misticismo judaico e datam da Alta Idade Média, contendo forte influência do helenismo. É instigante a aproximação desta imagem com o que Benjamin fala a respeito dos diários, assim como, apesar de denotar *gramática*, trata da linguagem mágica dos

fragmentos nominais (simbólicos e alegóricos) do conhecimento, em vista de uma realização mágica que paralisa o tempo em cada anotação; livros que, se fechados, são mônadas ainda misteriosas¹². Como diz o filósofo:

O diário coloca com uma gravidade desesperada a pergunta: em que época vive o homem? Os pensadores sempre souberam que ele não vive em época alguma. A imortalidade das idéias e dos gestos o desterra na atemporalidade, em cujo centro espreita a morte incompreensível. (...) Este livro misterioso de uma vida nunca vivida, livro de uma vida em cujo tempo tudo o que nós vivemos precariamente transforma-se em acabado. (BENJAMIN, 1977)

É assim no ensaio – como no diário e no *nonsense* de Lewis Carroll; ou na escrita surrealista – que Benjamin salva os fenômenos: entre as anotações automáticas reminiscentes e a devida colagem destes fragmentos, gera-se um mosaico eidético. Para Benjamin, o filósofo, como o surrealista, deve-se permitir estar aberto a quaisquer idéias que fluam naturalmente, tratá-las todas com o mesmo valor e anotá-las num caderninho ou guardanapo, sempre que possível. Todavia, o ensaio, para além da escrita automática, não é composto de falas desarticuladas, mas exige o labor de redirecionar os cacos em função do mosaico. Ensaio é construção.

É por este motivo que, apesar de estarmos “entre as cadeiras”, precisam de algumas delimitações, de um foco para o desvio não cair na ingenuidade da desarticulação de um desabafo.

Na fala, o locutor apóia com sua voz e com sua expressão fisionômica as sentenças individuais, mesmo quando elas não tem 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 recomeçar¹³. (BENJAMIN, 1984. p.51)

Deverá ser assim – seguido com rigor – a maneira como será articulado o corpo do texto e o método da pesquisa, entre as intuições e a construção; entre a

nomes da cabala judaica.

12 Sobre esta passagem será pertinente citar (no corpo do texto) e esboçar um ensaio sobre a passagem do livro *A história sem fim*, de Michael Ende (influenciado pelo pai, o pintor surrealista Edgar Ende) quando o protagonista Bastian se pergunta sobre a realidade de seu livro mágico quando este está fechado.

13 Como na figura do *urobóros* (contemplado no último capítulo).

forma dissertativa e o ensaio.

No percorrer da crítica, há necessidade de aparição das imagens, devido a esta tentativa de colar e *traduzir* os fenômenos para a linguagem escrita do homem. As imagens alegóricas, (ao contrário dos símbolos¹⁴), sob suas origens etimológicas e seu desenvolvimento filológico, se confundem (no *ato nomeador*) com a *magia*¹⁵ ou com *imago*, onde ambos designam *imagem*.

Esta crítica imagética faz encontrar nos fragmentos de cada obra, na escuridão de cada mônada (de cada um destes fragmentos), sua harmonia e seu ritmo próprios, sem símbolos ou conceitos abstratos para, depois de *mortificada* a obra, conceber sua forma¹⁶. É na forma que se pode contemplar os fenômenos e a origem das idéias – suas “pré e pós-história” –, no fluxo do devir crítico.

Nesse contexto, sob a forma do barroco, podemos assim conceber uma dentre as infinitas mônadas em sua origem: sua história natural¹⁷ (BENJAMIN, 1984) segue formalmente do século XVII e desdobra-se no século XX com o expressionismo: época de Benjamin, de Deleuze e da câmera 8mm – caixa escura (como o livro fechado) onde o tempo se desdobra e se mostra através de movimentos já previstos em sua unidade. Expressionismo que também levanta “polêmica sobre o romantismo”, como fez Lukács. (LÖWY, 2008. p.30)

14 A diferença entre *alegoria* e *símbolo* aparece em *Alegoria e drama barroco* no livro *Origem do Drama Barroco Alemão* (BENJAMIN, 1984. p.185-189). Benjamin dá valor a primeira (alegoria), sob a crítica à noção de símbolo herdada dos românticos. Esta noção de símbolo romântica é diferente da noção de símbolo alquímico dos grimórios que, apesar de Benjamin ter usado o termo *alquimia* e ter bebido em fontes místicas, não aparece em sua obra (ao menos nos textos aqui acessíveis).

15 *Magie*, em alemão ou inglês, é anagrama de *image*. Possivelmente, ambos os vocábulos tem origem no antigo persa *magi* que quer dizer *imagem*. Mago quer dizer também de um homem sábio de alta classe sacerdotal, enquanto *imago* designa tanto *imagem* (em latim) como o auge da transmutação de uma lagarta em borboleta que, por sua vez, é a metáfora grega (e muitas vezes representação da deusa) para Psique (Ψυχή, *alma* ou *borboleta* em grego). É curioso que em psicologia, *imago* quer dizer da imagem que o homem faz de um amor de infância que não se modifica até a vida adulta, como se isso fosse presente na sua eternidade.

16 *Idéia* e *forma*, como em toda a tradição, se confundem. Apesar de haver, em grego, *μορφή* (*morphé*), ambas podem designar o *εἶδος* (*eidos*) do qual trata Platão. Por isso, traduções para o *τόπος ουρανός* (*topos uranós*) como *Mundo das Idéias* ou *Mundo das Formas* ganharam seus direitos na linguagem vernácula corrente. Na obra de Benjamin, a *forma* tem um duplo sentido que se emaranha: enquanto a forma de seu texto ensaístico; e a forma dos fenômenos salva pela ciência da origem, são também idéias construídas, ambas apreciadas na própria linguagem (BENJAMIN, 1992).

17 Também Jeanne-Marie Gagnebin (GAGNEBIN, 1993; *Id*, 2007) – especialista em história benjaminiana – irá auxiliar neste quesito: a distinção entre *historia naturalis* e história enquanto progresso.

Portanto, é interessante explorar também a questão da mônada sob uma visão benjaminiana, para chegar à própria noção de origem e mostrar como um pequeno caco das ruínas históricas pode clarear o mundo. Para tanto, será preciso passar os olhos pelas imagens para fazer jus ao seu método e à sua forma ensaística; e para que isso se torne legítimo, buscar compreender com essas imagens o que significa essa noção de crítica para Benjamin, que aponta para uma temporalidade intrínseca, que não é genética e que se opõe as posturas progressistas e totalizantes de Kant e de Hegel e que começa a se afastar com primeiros românticos de Jena. Não obstante, são Kant, Hegel e os românticos que iniciarão o primeiro capítulo deste trabalho – o primeiro passo da dialética e suas alegorias.

Porém, para esse fim, para além do rigor arquitetônico¹⁸ do primeiro passo, e para que uma mônada se desdobre, é preciso algum tipo de experiência mística *no* texto – para que as imagens saltem dele –, como fora permitida para Benjamin (e Baudelaire) por um dos principais efeitos da mescalina¹⁹, a *sinestesia*, que faz remeter as qualidades da linguagem paradisíaca; e por isso também há de se ater a busca pela nostalgia da infância, onde as palavras eram articuladas sem os signos impelidos pelos verbos. A criação de novos sentidos, através de um novo *nome* dado a coisa, salva-a no mundo das idéias, onde se concebe a origem das mesmas, que “não tem nada a ver com a gênese”. (BENJAMIN, 1984. p.67) A nostalgia também é dada por meio de alguns cacos, deixados nas ruínas da história da pedagogia, com potência para serem também renomeados, como os brinquedos e

18 Termo usado por Kant em *Crítica da razão pura* (A832/B860).

19 Mescalina é um alucinógeno extraído do cacto peiote (*Lophophora williamsii*) antigamente utilizado por tribos pré-hispânicas, como a do índio yaqui Don Juan Matus dos livros do antropólogo Carlos Castañeda. Nas mãos de Castañeda, o *Mescalito* (termo carinhoso para a também chamada “erva do poder”, visto que o sufixo *lito*, em espanhol, é um diminutivo) usado pelo antropólogo com fins mágicos, sugerido pelos ensinamentos de Don Juan, ficou popular devido à influência que a pesquisa de Castañeda teve nos anos 1970 sob um aspecto que buscou romper alguns tabus e unir a mística ao pensamento científico, muito presente na forma ensaística de Benjamin. Além do haxixe, a mescalina foi usufruída por Benjamin para experiências alucinógenas, o que, sem dúvida, o fez refletir a respeito. Aqui, apenas ilustra um efeito oriundo da sinestesia (enquanto a relação alegórica e *real* entre os sentidos). Também Baudelaire, poeta admirado por Benjamin e alvo de alguns de seus ensaios, foi um dos maiores divulgadores da sinestesia enquanto figura de linguagem, onde cores, cheiros, etc. estão intimamente relacionados com a natureza das coisas. Sob um aspecto da *linguagem em geral* das coisas à perspectiva de Benjamin, pode-se supor o mesmo sobre aquilo que a própria matéria diz ao homem e que pode-se buscar traduzir.

principalmente os livros infantis, no que tangem a relação das gravuras com o texto escrito²⁰: instrumento gerador de uma inteligência voltada aos ideogramas²¹, por exemplo, que satisfazem algumas exigências da linguagem mágica.

Também será feita uma aproximação com a literatura de Lewis Carroll²² (entre as cadeiras, alguém já conhecido de Deleuze²³) – para explorar a relação do poder paradisíaco da linguagem nominal com uma de suas principais fontes: a infância. Não obstante, os textos de *Alice*²⁴ utilizam uma linguagem nominal, espontânea, surreal, próxima desta paradisíaca; porém, articulada, num “jogo de sentido e de não-senso”. (DELEUZE, 2007. *Prólogo*) “*Alice* assim como *Do outro lado do espelho*”²⁵ trata de uma categoria de coisas muito especiais: os acontecimentos, os acontecimentos puros” (*Ibid.* p.1), o que interessa ao próprio Benjamin que estará também sentado entre as cadeiras, assim como Alice que, da cabeceira, olha com atenção para o Chapeleiro (um antigo amigo do Tempo). Será Benjamin o alicerce, porém uma *persona* tão edificante quanto às demais.

A tentativa de tratar o próprio Benjamin como mais uma personagem é justificada pelo fato de ele próprio concordar com Georg Lukács que qualquer ensaio, em suma, é ensaio de uma obra de arte; mas que, todavia, como Kierkegaard (que trata sua vida como uma obra de arte), a biografia de Benjamin não pode faltar quando tratarmos da mais íntima materialidade do tempo e do ensaio como extensão expressiva do sujeito e das coisas. Benjamin não está na cabeceira, mas numa mesa redonda. Todavia, não obstante, pode-se conceber isto segundo a teoria de Leibniz: Benjamin é a alma, a “mônada dominante” da

20 “Se você não souber o que é um Grifo, olhe a ilustração” (CARROLL, 2002. p.91), aponta Carroll, sem *descrever* a figura mitológica, para a ilustração original de John Tenniel no primeiro livro de *Alice*.

21 Estudos prévios de alguns anos sobre a língua japonesa auxiliarão esta passagem quando for necessário tratar (mesmo que brevemente) dos ideogramas.

22 Lewis Carroll, escritor de livros julgados infantis; heterônimo de Charles Lutwidge Dodgson (1832-1898), matemático de Oxford.

23 Deleuze auxiliará no que tange o diálogo com Carroll – em *Lógica do sentido* –; e com Leibniz – em *A dobra: Leibniz e o barroco*.

24 Entendam-se *Aventuras de Alice no País das Maravilhas* e *Através do espelho e o que Alice encontrou por lá*, que cabem pertinentemente, devido a estudos prévios da obra de Carroll e dos seus desdobramentos feitos por Deleuze. Assim como *Alice*, outras fábulas e livros (como *A história sem fim*) serão explorados neste quesito da lógica do sentido e da linguagem infantil.

25 Entenda-se *Alice* como abreviação do primeiro livro e *Do outro lado do espelho* como outra tradução para o nome do segundo livro – ambos citados na nota acima.

dissertação.

Como dito, é importante apresentar a dificuldade de lidar com o pensamento de um tipo excêntrico como o de Benjamin, que busca dissecar a matéria em seu estado mais latente. A própria idéia de origem, “apesar de ser uma categoria totalmente histórica” (BENJAMIN, 1984. p.67), e ter sido muito explorada pelos comentadores como parte de seus estudos restritos a história, aqui, há com ela uma tentativa de ir mais a fundo nesta idéia sob a questão da crítica e da mística (como método e objeto) que cerca esta expressão, mesmo diante da dificuldade de escrever de outra forma que não a clássica forma argumentativa e sistemática e permitir explorar de perto o mundo com vista minuciosa, direcionando o olhar pelo filtro das lentes de seus óculos redondos e dourados.

Todavia, as primeiras tentativas de aproximação dessas formas só permitem vislumbrar, ao longe, os pequenos objetos; já o deslumbre parece, inicialmente, demasiado distante. Por isso, é preciso entender e conceber a necessidade de estar do tamanho das pequenas coisas; conviver com elas; se apavorar com aquilo que outrora fora desprezível; chegar ao tamanho dos cacos, para no fim, com maturidade, crescer e ver de cima como as coisas foram encadeadas para montar o mosaico. Percorrer o caminho como Alice e Carroll, num mundo estranho e mágico, sempre num desvio que se articula com cuidado. Método que permite caminhar sobre as páginas de alguns livros de Benjamin de maneira anacrônica, respeitando, seguindo e admirando o seu estilo, e não obstante o seu gosto pela nostalgia e pelo olhar da criança, trazendo para o texto – além do rigor acadêmico e das obras e imagens propostas pelo próprio pensador – outras diversas, sempre que necessário, compreendendo o que o filósofo chama “*imago mundi*”. Poder analisar e discutir a ciência da origem sobre cada um dos aspectos apresentados, discutindo sem *disputar* estas cadeiras, sob o viés da crítica: eis o desafio e o escopo da dissertação, que se justifica por relevâncias literárias e filosóficas – na ordem da *ποίεσις* e do Ser; ou seja, não apenas segundo a prática acadêmica de pesquisa, em vista de suas bases e da busca por verdades, mas também como exercício crítico e de construção das idéias segundo esta forma peculiar dos textos de Benjamin.

Justifica-se também pela tentativa de ampliar os diálogos da tradição filosófica com os aspectos mágicos de outros tipos de *amor à sabedoria*, já esboçados sobre o aspecto da linguagem mística presente nos trabalhos de Benjamin, principalmente em seu diálogo com a Cabala de Gershom Scholem e de Abraham Abulafia (KONDER, 1999. p.38).

O fato da atenção a alguns pontos, no diálogo com demais autores e obras para defender os objetivos presentes, também se justifica: ouvindo, lendo e dialogando com os estudiosos assíduos de Benjamin, é possível reparar o quanto os mesmos se afastam de suas hipóteses, temas e títulos, para depois retomá-los; mesmo quando, na tentativa de reduzir o espaço dissertativo, buscam fugir do ensaio para tratar de um ensaísta que, enquanto crítico, não se permite fazer o mesmo. Todavia, como o próprio Benjamin disse sobre sua tese de doutorado, o trabalho acadêmico é uma “convenção” necessária (GAGNEBIN *in* BENJAMIN, 1993. *Orelha*) e deve ser respeitada. O ato de ir um pouco além da discussão acadêmica, que aparenta previamente não apenas ser deliberado, mas quase necessário para explorar seu pensamento, é o fato de explorar a sua linguagem sem se embriagar dela ou se deixar fascinar com as auras emergidas de seus livros. Fazer jus ao seu movimento crítico à maneira de seus fragmentos e, ao falar de seu nome, tratá-lo como uma obra que pode ser criticada ou traduzida de alguma forma, permitindo um novo “salto no ser”.

Assim, para traçar este percurso, cabe um desdobramento também dos termos – como *imagem* e *magia* – para chegar aos seus devidos renomes na própria origem. Sobre a convicção de que os filósofos nomeiam tanto as coisas quanto as idéias e tratam as mesmas como entidades apenas mutáveis em suas formas perceptíveis (porém, substancialmente inabaláveis), com Benjamin, nada mais honesto que admitir este limite e trazer para o texto as idéias sobre a forma de imagens em alguns momentos oportunos. Estas permitirão penetrar as coisas, proporcionando relações novas com as supostas substâncias, num movimento do poder de nomeação, para, depois de todo esse processo, poder dizer que uma mônada dominante deixou-se desdobrar: Benjamin, enquanto personagem de uma narrativa histórica, contra a noção de progresso, visto que a sua dialética é

intrínseca ao fenômeno e não uma linha invisível de um “processo virtual” (BENJAMIN, 1984. p.60) que faz o mesmo ganhar sua legitimidade totalizante.

A forma do texto emaranhar-se-á entre esta “convenção” formal de uma dissertação – como disse Benjamin sobre seu doutoramento (BENJAMIN, 2002) – e o ensaio, sua forma de fazer filosofia. Não à toa, algumas passagens buscaram transmitir ao leitor algo além do inexpresso, fazendo compartilhar a própria crítica com o leitor; e neste quesito, ultrapassar, de certa maneira, a obscuridade das próprias mônadas apreciadas.

Depois das intuições apresentadas no corpo do texto, as notas fornecerão (como já o fazem aqui) uma complementação, uma forma crítica do próprio texto, tendendo (mesmo que ao infinito) a dissecar essas intuições e imagens. As *notas de pé de página* também terão o seu papel na argumentação, apesar de “serem para os livros o que as notas de dinheiro, guardadas nas meias, são para as putas” (BENJAMIN *apud* KONDER, 1999): a saber, um tipo de mercadoria das imagens. As notas, contudo, auxiliarão as dobras, desdobras e redobras, tornando, nesse movimento imanente, mais claras, ora algumas passagens formais, ora algumas alegorias, sem pretender que estas se esgotem ou se “vendam”, perdendo suas potencialidades próprias e infinitas.

Os fragmentos-mônadas deste mosaico, no fim do devir, como “cristais” (BENJAMIN, 1993; *Id*, 2007), devem espelhar o universo de maneira menos obscura, como um feixe de raio que entra pelo prisma e ilumina o que há diante dele, gerando uma visão holística do mundo que torna a “cena surrealista” de Habermas cada vez mais real, partindo do ínfimo material, que se aproxima muito da magia (ainda mais que a abstração metafísica, como leiga e cotidianamente se concebe). A idéia enquanto mônada nos permite isso, dado que ela é possuidora de qualidades infinitas e que “em cada mônada estão indistintamente presentes todas as demais”. (BENJAMIN, 1984. p.70)