

3

Linguagem e História, Teologia e Verdade

A linguagem não é apenas comunicação do comunicável, mas, simultaneamente, símbolo do não-comunicável.²⁴⁸

Meu pensamento está para a teologia como o mata-borão está para a tinta. Ele está completamente embebido dela. Mas se fosse pelo mata-borão, nada restaria do que está escrito²⁴⁹

Walter Benjamin

A articulação que Benjamin constrói entre experiência e linguagem, em *Sobre o programa da filosofia futura*, responde à convicção de que “um conceito de conhecimento adquirido por uma reflexão sobre a sua essência linguística fornecerá correlativamente um conceito de experiência que englobará os domínios que Kant não conseguiu integrar em uma ordem sistemática”²⁵⁰. Benjamin, em oposição à leitura positivista de Cohen em *Kants Theorie der Erfahrung*, escreve que “dentre esses domínios o mais elevado é o da religião”. Se os neokantianos reduzem o conceito de experiência à dimensão da física newtoniana e inibem uma reflexão sobre a linguagem, a história ou a religião, Benjamin estende sua significação reclamando que a “filosofia futura deveria ser definida, em geral, como uma teologia, na medida em que absorveria como exemplo os elementos tomados da história da filosofia”²⁵¹. Para o filósofo, a filosofia não pode ser pensada calando a teologia, pois considera a atividade filosófica um exercício linguístico de nomeação, capaz de mostrar a história do pensamento humano. Suas reflexões buscam a redefinição da experiência e da metafísica, cuja significação só pode ser dada de acordo com as tensões que o presente do texto as escreve.

Benjamin é um judeu cosmopolita, afastado dos sentimentos e práticas religiosas. O interesse que demonstra pela mística judaica se satisfaz com os ensinamentos de Scholem, o amigo estudante de matemática, da língua hebraica, historiador da mística judaica e seu principal interlocutor.

Bernd Witte comenta, em *Walter Benjamin, Uma Biografia*, que o retorno à teologia não é uma idiosincrasia de Benjamin. Tal retorno pode ser detectado em vários intelectuais da época. Por isso o autor faz uma observação sobre os

248 BENJAMIN, W. “Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem humana”, ed. cit., p. 184.

249 BENJAMIN, W. *Passagens*, [N 7 a, 7], ed. cit. p. 513

250 BENJAMIN, W. « Sur le programme », Apêndice, ed. cit. p. 193

251 BENJAMIN, W. « Sur le programme », Apêndice, ed. cit. p. 193.

estreitos laços que unem o pensamento de Benjamin com o livro de Ernst Bloch, *O espírito da utopia* (1918), e a *Teoria do romance*, de Lukács. Assinala que é preciso reconhecer que suas considerações sobre a teologia repousam sobre fundamentos histórico-filosóficos que marcam a conscientização de uma ruptura com a tradição e denunciam a decadência das antigas formas culturais. Benjamin se preocupa com o presente e com os fenômenos que expressam uma época, por isso diz que resta ao homem tornar visível o seu presente. Na verdade, os deslocamentos operados pelo nosso autor em seus escritos expõem o caráter profano de sua filosofia. Os conceitos teológicos presentes em seus escritos se contrapõem às suas funções tradicionais.

3.1 Linguagem e Teologia

A relação que Benjamin constrói entre filosofia e religião, na verdade, se diz na relação entre a filosofia e a doutrina da religião, a qual, segundo ele, se refere ao conhecimento em geral e ao conhecimento da religião. As reflexões de Benjamin mostram a premência de a filosofia se voltar para a unidade da existência em geral, pois, caso contrário, se fixará somente em novas unidades de leis. Assim, observa que o conhecimento em geral deve ser interrogado, na medida em que é o responsável pela colocação da questão da existência da religião e da arte. Ora, Benjamin chama atenção para a percepção de que o integral é a existência.²⁵² Observa que o conceito de existência está no fundo de toda teoria do conhecimento e gera confusão pela extensão de sua significação, porque é referido às diferentes espécies de conhecimentos e de experiência. Benjamin comenta que ele tem uma significação própria na teoria do conhecimento e uma das mais frágeis no domínio da metafísica e, sendo assim, o conceito primitivo de experiência, que está ligado à totalidade da experiência a partir do conceito de existência, precisa ser revisto. O filósofo, então, observa que a unidade da experiência não pode ser compreendida como uma soma de experiências, mas precisa ser focado como um contínuo unido pelo pensamento religioso. A teoria do conhecimento pode ser pensada face à doutrina, segundo

252 BENJAMIN, W. « Sur le programme », Apêndice, ed. cit. p. 196

Benjamin, se ela referir a filosofia ao absoluto da existência e encontrar a sua continuidade na essência linguística da experiência. Portanto, na visada da essência linguística da experiência, Benjamin retira o conceito de experiência da sua relação com a particularidade das ciências e, deste modo, mostra que “na unidade virtual entre filosofia e religião”²⁵³ está a possibilidade da continuidade da experiência, ou do pensamento.

A articulação entre experiência e linguagem proposta em seu *Programa filosófico* recupera a dimensão metafísica para a teoria do conhecimento, de acordo com a pretensão de devolver ao sistema de Kant, o único que considera à altura de Platão, o valor de doutrina. Entretanto é a especificidade da articulação entre o espiritual e o histórico que confirma a impossibilidade de a filosofia ter a estrutura de um sistema e de se apresentar como doutrina nos parâmetros tradicionais. Benjamin explica a doutrina como ensinamento a ser transmitido – *die Lehre* – nas formas imagéticas da escrita teológica. O olhar do filósofo está voltado para o movimento linguístico infundável da comunicação humana e para a força da expressão.

O filósofo mostra a efetividade dos métodos teológicos para a liberação da linguagem que, nos domínios do conhecimento, não pode ficar restrita a uma visão instrumental e destinada a dizer o impróprio das coisas. A linguagem, ao dizer o que não lhe é próprio, está expondo a sua incomunicabilidade. Os métodos de conhecimento que se estruturam em juízos ou proposições lógicas evidenciam o caráter ilusório da dominação inscrita no saber e o afastamento das questões que, no presente de cada época, clamam por atenção.

No Prefácio de *Origem do drama barroco alemão*, Benjamin explica que a força essencial do movimento interno da linguagem que imediata e infinitamente expressa sua essência espiritual está na revelação, isto é, na imediata apresentação (*Darstellung*) de significados que comunicam o poder de comunicar do homem. Benjamin inclui a teologia no exercício filosófico através da força de seus conceitos e o modo de serem expressos por imagens. Trata-se de uma apropriação que se explica como um recurso para liberar o conhecimento das formas dogmáticas do saber.

253 BENJAMIN, W. « Sur le programme », Apêndice, ed. cit. p. 197

A perspectiva teológica de seus escritos reflete a proposta do filósofo de recuperar o pensamento metafísico deslocando o próprio conceito de metafísica, uma vez que o seu modo peculiar de entender o trabalho filosófico expõe concepções rigorosamente críticas, já que assentadas na forma objetiva, fora de qualquer consciência, e histórica da linguagem. Seus escritos de juventude e posteriores mostram que seu paradigma é a exegese bíblica ou a crítica literária, já que pensa a filosofia como interpretação. Se Benjamin mostra a intenção de recuperar a doutrina teológica para a filosofia, portanto, está presumindo que o problema da verdade filosófica pode ser visto à luz da interpretação dos textos da época escolástica. Benjamin, no Prefácio de *Origem do drama barroco alemão*, alude à forma do Tratado escolástico como a forma que corresponderia ao ensaio modernamente, e onde seria possível o exercício da apresentação da verdade.

Nosso autor se preocupa com a forma da escrita filosófica e a liberdade que ela exige para que se possa apresentar o novo e não repetir o passado. As propostas de Benjamin exigem que essa transmissão seja realizada através de um gesto crítico que rompe com o poder da autoridade. A alusão à doutrina, no Prefácio do livro *Origem do barroco alemão*²⁵⁴, mostra que o ensinamento que Benjamin quer transmitir recusa qualquer dogmatismo e se refere antes de mais nada às questões sempre retomadas em seus textos sob perspectivas diferentes, entrelaçando nelas algo novo. Nesse sentido, Scholem (1897-1982) comenta, em *Walter Benjamin: a história de uma amizade*, que a natureza experimental da relação de Benjamin com o mundo do pensamento “correspondia, antes, como evidenciou até o fim a sua produção literária, exatamente à sua real convicção que em nenhum momento lhe permitiu pôr um ponto final no seu antigo modo de pensar e começar de novo a partir de um ponto arquimediano recém-adquirido”²⁵⁵.

O percurso do pensamento benjaminiano mostra que a filosofia, amalgamando e expressando experiências que dizem nossa história, longe de afirmar o ensino autoritário da doutrina, pode enfatizar o alargamento dos seus limites, sob a exigência de expressar as relações do homem com o mundo e incluir

254 BENJAMIN, WALTER, *Origem do drama barroco alemão*, ed. cit. p.54

255 GERSHOM SCHOLEM. *Walter Benjamin: a história de uma amizade*, trad. Geraldo de Souza, Natan N. Zins e J. Guinsburg, São Paulo, Editora Perspectiva, 1989, p. 126.

o pensamento de Deus²⁵⁶. Não se trata de identificar esse pensamento com as categorias puras do espírito ou estruturas intelectuais, mas de tomar a teologia como forma que se volta para a palavra e assenta seu exercício nas relações que expressam o nome de Deus.

No texto “O nome de Deus e a teoria da linguagem cabalística”, Scholem transcreve um versículo dos Salmos 119:160: “O início (ou essência) da tua palavra é a verdade” e diz que a verdade no judaísmo é a palavra de Deus, um ato linguisticamente perceptível: o acústico. A revelação seria um processo acústico, não visual, ou algo ocorrido, no mínimo, numa esfera que está relacionada metafisicamente com o processo acústico, sensível. Note-se que para a mística judaica as letras são configurações do poder criador de Deus e, na medida em que adquirem formas terrenas, possuem corpo e alma.²⁵⁷ Scholem observa a importância para a história da religião dessa herança deixada pelo judaísmo ao afirmar que a palavra de Deus se dá na experiência humana. A relação que aí se estabelece marca “o vínculo indissolúvel do conceito da verdade da revelação com o da linguagem, na qual a palavra de Deus se torna perceptível”, ou seja, no *medium* da linguagem humana.²⁵⁸

O tempo histórico da revelação se refere, portanto, à identificação entre história e revelação estabelecida na tradição judaica. O tempo histórico se inicia quando Deus se revela ao homem e se quebra a íntima relação do homem com as forças da natureza, ou seja, sua relação com os deuses, em conflito com a natureza. Tais relações explicam o tempo mítico, no qual o homem, realizando ritos e festas busca negar o tempo histórico pela repetição essencial de arquétipos míticos.²⁵⁹ Scholem comenta em *O nome de Deus* que a linguagem humana, pensada como exposição e desdobramento do Nome de Deus é origem de toda a linguagem, de acordo com os documentos da Revelação, fundamentando-se, portanto, como reflexo da linguagem de Deus. Revelado a Moisés o nome de Deus JHWH, Este é o Tetragrama impronunciável, que remete etimologicamente a “Eu sou quem sou” e aparece em nossa linguagem em forma de símbolo. Para o

256 SCHOLEM, G. *Walter Benjamin. História de uma amizade*, Scholem comenta que o termo Lehre, era interpretado por Benjamin “como “instrução,” no sentido do significado original da Torá hebraica, instrução não só sobre a verdadeira condição e caminho do homem no mundo, mas também sobre a conexão transcausal das coisas e sua radicação em Deus.” ed cit p. 65

257 SCHOLEM, G. *O Nome de Deus, a teoria da linguagem e outros estudos de cabala e mística: judaica II*, São Paulo: Editora Perspectiva, 1999, p. 29 e seg.

258 SCHOLEM, G. *O nome de Deus, a teoria da linguagem e outros estudos da cabala e mística: Judaica II*, textos de Haroldo de Campos e J. Guinsburg, S. Paulo, Ed. Perspectiva.

259 Cf. Marie-Cécile Dufour-el-Maleh, *La nuit sauvée*, Bruxelles, Edition Ousia, 1993.

cabalista, a mística da linguagem é também uma mística da escrita, porque “toda fala é no mundo espiritual uma escritura e toda a escrita é potencialmente um discurso, destinado a tornar-se sonoro”²⁶⁰. Todas as coisas e a linguagem nascem da palavra de Deus e têm sua raiz nas letras através das quais ele se revela; portanto a letra é o elemento da escrita do mundo, que introduz sua palavra nas obras criadas. Essas letras de forma, em seu caráter simbólico, permitem que tudo reflita algo além de seu sentido próprio, isto é, algo daquilo que foi irradiado nele e nele deixou seu rastro. Para os cabalistas, as letras em que a palavra de Deus se expõe é uma maneira de simbolizar sua manifestação em correspondência com o símbolo da luz, na sua propagação e na sua refração. Este é o movimento no qual a criação aparece. A letra e a palavra não remetem apenas ao signo, mas também à assinatura do nome de Deus (*Schem Hameforasch*). Seu brilho se refrata em diversos significados.

O fato é que o nome de Deus inscreve a palavra em uma dimensão mágica, mas que tem sua origem no tempo. Sua natureza, ao mesmo tempo espiritual e histórica, possibilita ao homem uma experiência ampla. O estudioso da cabala comenta que a percepção de que “a atuação da palavra vai muito além do ‘entendimento’, é algo que não precisa apoiar-se na especulação religiosa, pois tal é a experiência do poeta, do místico e de todo aquele falante que se delicia com o elemento sensível da palavra. E dessa experiência emana, sobretudo, a ideia sobre o poder do nome e sua magia praticável”²⁶¹. Scholem observa que no judaísmo histórico essa ideia se aninha na ideia bíblica sobre o poder extraordinário inerente ao nome de Deus, embora não tivesse o acento mágico, pois o nome próprio de Deus permanece na transcendência e é diferente do que está presente no Templo, “de tal forma que o próprio nome é algo como a quinta-essência do sagrado, ou seja, algo do inteiramente intangível. O nome é uma configuração intramundana que atua na criação do poder, isto é, da onipotência de Deus”²⁶².

Scholem, nesses estudos sobre *O Nome de Deus*, chama atenção para a fonte mística das concepções de Benjamin, mostrando que a linguagem é mais do que comunicação e expressão, pois seu elemento sensível diverso e profundo ao mesmo tempo tem uma dimensão secreta, espiritual, que todos os místicos

260 SCHOLEM, G. *O Nome de Deus*, a teoria da linguagem e outros estudos de cabala e mística: judaica II ed. cit., p.32

261 SCHOLEM, G. *O Nome de Deus*, a teoria da linguagem e outros estudos de cabala e mística: judaica II, ed. cit. p.15

262 SCHOLEM, G. *O Nome de Deus*, ed. cit. p.15

comentam e reconhecem estar na sua dimensão simbólica. A linguagem concentra o verdadeiro mundo espiritual. Realmente, algo se comunica na linguagem além da expressão e da forma: o seu inverso, que é despido de expressão, segundo as palavras de Scholem, “vibra em conjunto com toda a expressão, encontra-se em seu fundo e, se assim devo dizê-lo, nela transluz através das frestas de seu universo de expressão – isso tudo constitui a base de toda a mística da linguagem e, ao mesmo tempo, a experiência a partir da qual ela se alimentou e renovou em cada geração, sem excluir a nossa – (assim W. Benjamin, que foi durante muito tempo um puro místico da linguagem)”²⁶³.

Ora, a palavra na experiência humana, para Benjamin, é a forma *a priori* de todo conhecimento. O homem nasce em meio às palavras, se constitui e se reconhece nelas, tentando dizer o mundo em sua linguagem deficiente, que permanece como eco do poder do nome divino. Benjamin une experiência e linguagem evidenciando que os nomes dados pelo homem às coisas não atingem a imediatidade da criação divina, nem a totalidade da expressão; contudo, afirma o mistério do nomear, que mantém o sem-expressão, desconhecido por Deus, na tarefa humana de nomear como Adão. Quando Benjamin concebe que na sensibilidade e na inteligibilidade da linguagem nasce o pensamento humano, mostra que a linguagem pode ser considerada a autêntica esfera transcendental capaz de expressar, na sua limitação, o absoluto da existência.

Por isso, Benjamin não pode referir o conhecimento a uma consciência que julga, mas busca a forma original e originária, em que cada palavra se liga e religa em um movimento que permite a leitura e a escrita da verdade a partir da expressão daquilo que se experiencia. Cada palavra é uma forma concreta, ou ainda um invólucro que precisa ser tocado com o olho do arqueólogo ou do teólogo. Cada palavra é a forma sagrada transcendental capaz de dizer uma época, de tornar compreensível o presente e fazer emergir a verdade, no caminho que se desvia da ordem abstrata do esquematismo do juízo. Para Benjamin, filosofia é verbo, verdade, nome e ideia. Cada palavra traz uma imagem que se forma, deforma e se transfigura no movimento que constrói o tempo da verdade. Portanto, cada palavra é pensamento de Deus que se estimula e se diz no emaranhado de fios descontínuos que contam e recontam a experiência do homem

263 SCHOLEM, G. *O Nome de Deus*, ed. cit. p. 10-11.

diante do que lhe aparece. Sobre a palavra se debruça o filósofo, pois nela está a história do querer dizer essencial do pensamento e a possibilidade de comunicá-lo, mantendo viva a experiência da verdade, que não se totaliza: seu lugar está distante da perfeição.

George Steiner comenta em *Depois de Babel* que “de acordo com a Cabala medieval, Deus criou Adão com a palavra *'emeth*, significando “verdade” inscrita em sua testa. Nessa identificação, assenta-se a singularidade vital da espécie humana, sua capacidade de ter comunicação com o Criador e consigo mesma”. Entretanto, quando se apaga a letra inicial - o *'aleph* que, segundo alguns cabalistas, contém o inteiro mistério do Nome secreto de Deus e do ato pelo qual Ele trouxe o mundo à existência -, o que resta é *meth*, que quer dizer “ele está morto”.²⁶⁴ A linguagem que o homem herda do criador através de Adão, portanto, inscreve o mistério da vida e da morte, o mistério da verdade. A verdade é o selo de Deus impresso na sua criação mais nobre e nessa palavra está o poder da vida, o *Aleph*, e também a morte *meth*. A verdade então é palavra que na sua potência divina sela o caráter misterioso e efêmero da verdade, que na criatura é linguagem finita, impossível de experienciar e dizer totalmente, seja a própria linguagem ou a morte e a verdade. A tentativa de explicar a linguagem e a morte expõe a perda da experiência e evidencia que a verdade está fora de nosso alcance.

3.2

A linguagem como *medium*: a condição originária espiritual da experiência

A filosofia de Walter Benjamin se mostra como uma filosofia da linguagem, em que o compromisso com a verdade converte a intenção de construir uma estrutura integrada capaz de argumentar sobre a sua possibilidade científica - ou de explicar os mecanismos que a condicionam - em um modo capaz de apresentar sua complexidade epistemológica e ao mesmo tempo o seu mistério. Benjamin reflete sobre a linguagem desafiando os códigos de sistematização tanto filosóficos como linguísticos, mostrando-se avesso ao discurso abstrato da filosofia. Debruça-se sobre a dimensão arcaica da linguagem e a partir dela o filósofo propõe uma utopia para a linguagem: que ela não comunique nada exterior a si mesma. Benjamin

²⁶⁴ STEINER, G. *Depois de Babel*. Questões de linguagem e tradução, p. 150 e Gershom Scholem, em *A cabala e seu simbolismo*, ed. cit., p. 212.

percebe que “a linguagem não é apenas comunicação do comunicável, mas, simultaneamente, símbolo do não-comunicável”²⁶⁵.

A teoria da linguagem de Benjamin se constrói a partir desse conceito depurado de língua, que subsume a possibilidade de chamar as coisas imediatamente por seu próprio Nome. Na dimensão pura da linguagem, o Nome não comunica algo fora de si mesmo. "O nome é aquilo através de que nada se comunica e, no qual, a própria linguagem se comunica, em absoluto"²⁶⁶. O nome evidencia a natureza simbólica da linguagem e todo o mistério que envolve a possibilidade da verdade.

No texto *Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem humana*, em analogia com a gênese bíblica, Benjamin apresenta três planos em que a linguagem se constitui. Há o primeiro momento, em que a palavra divina cria as coisas do nada. Pelo Verbo Divino a palavra alcança uma dimensão ontológica: nomear é comunicar a própria criação. Não há diferença entre linguagem e objeto, eles se confundem. Em um segundo momento, no Paraíso, o homem, criatura que não foi criada pela nomeação, recebe o sopro divino. Esse sopro não só lhe insufla “a vida, como o espírito e a língua”²⁶⁷. Temos a linguagem adâmica, onde a transparência paradisíaca faz do Nome um conhecimento imediato. A linguagem que serviu de *medium* ao Criador torna o homem capaz de nomear e de conhecer, de chamar as coisas por seu Nome próprio, por seu verdadeiro Nome. Finalmente, acontece o pecado original e a ele corresponde a queda da linguagem. Adão, expulso do Éden, trazia com ele uma única língua, primeva, *Ur-Sprache*, que a tradição esotérica acredita permanecer atrás da desarmonia e do tumulto das diferentes línguas, quando se deu o colapso do *zigurate de Nimrud*. A *Ur-Sprache* é o vernáculo adâmico que permitia todos os seres humanos se compreenderem e se comunicarem perfeitamente. Como Steiner observa em *Depois de Babel*, “ele dava corpo, em maior ou menor grau, ao Logos original, o ato de criar imediato pelo qual Deus literalmente “falou o mundo”. A vulgata do Éden continha, ainda que numa chave muda, a sintaxe divina – os poderes de enunciar e designar análogos ao dizer do próprio Deus: o mero dar nome a uma coisa era a causa necessária e suficiente de sua entrada na realidade. A cada vez que falou, o ser

265 BENJAMIN, W. *Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem humana*, ed. cit., p. 184.

266 *Ibid.* p.181.

267 BENJAMIN, W. *Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem humana*, ed. cit., p. 185.

humano reiterou, imitou o mecanismo nominalista da criação”²⁶⁸. O Nome se torna linguagem impura, pois como palavra ganha significações profanas. A linguagem decaída se banaliza diante da multiplicidade de suas significações, tentando comunicar algo fora dela. Ela se abstrai da concretude da coisa. O Nome se torna palavra, se torna signo da coisa, um meio de comunicação que só pode se expandir designando a natureza, o mundo fora dele. O Nome se transforma no juízo que decide sobre o bem e o mal. Depois de Babel, uma segunda queda, os seres humanos foram impedidos de participar da família da língua única e foram obrigados a apreender e comunicar a realidade. As línguas pós-Babel se manifestam como impulso de re-apropriação da coisa que lhe é exterior. Seu modo judicativo de designar impõe à linguagem a arbitrariedade que separa, cinde, divide palavra e coisa, sujeito e objeto. A linguagem se perde na própria “tagarelice”, no vazio de seus significados. A linguagem perde sua magia: a magia da totalidade e transparência do sentido. A linguagem humana traz em sua origem a marca da falta, da perda, entretanto, também, a essencialidade espiritual que mostra sem mesmo dizer.

Paradoxalmente, é justamente na linguagem decaída que o filósofo encontra a possibilidade de se pensar a imediatidade da comunicação que se opõe à linguagem cotidiana. Benjamin mostra que nela ainda se mantém a centelha expressiva da pura comunicabilidade que expõe o querer dizer essencial de toda língua. A essencialidade que não comunica conteúdos, mas sim, imediatamente, a sua própria comunicabilidade, pode ser encontrada no nome que envolve, imediata e magicamente, forma e conteúdo e conhecimento imediato daquilo que nomeia. Scholem comenta em seus trabalhos sobre o simbolismo da cabala e sobre a força das concepções cabalísticas sobre o nome de Deus que historiadores das religiões consideram que “a magia do nome se baseia no fato de que entre ele e seu criador existe uma estreita e fundamental relação. O nome é uma grandeza real e, não, um elemento fictício”²⁶⁹.

A teoria da linguagem de Benjamin mostra que, se a palavra divina cria todas as coisas, elas têm uma essência linguística e espiritual. Há uma relação unívoca, portanto, entre espírito e linguagem. No homem, essas essências se identificam. O homem se relaciona com todas as coisas e com Deus a partir de sua

268 STEINER, G. *Depois de Babel. Questões de linguagem e tradução*, p. 86

269 SCHOLEM, G. *O Nome de Deus, a teoria da linguagem e outros estudos de cabala e mística: judaica II*, ed. cit. p. 14-15

essência linguística e espiritual. Na linguagem se expressa a essência espiritual das coisas, pois “a essência linguística das coisas é sua linguagem”²⁷⁰. Ou seja, não há coincidência entre as duas essências, espiritual e linguística, fora do âmbito linguístico. Por isso, Benjamin pode dizer que a linguagem expressa sua essência que é espiritual e não a essência das coisas. Porque não há uma identidade entre uma coisa externa e seu Ser e uma essência linguística. Há sim uma linguagem própria às coisas existentes, sejam elas animadas ou inanimadas, pois tudo no mundo possui uma linguagem e essas linguagens se comunicam numa espécie de “comunidade”; sendo assim, “a todos é essencial a comunicação de seu conteúdo espiritual”²⁷¹. A identificação entre a essência espiritual e linguística no homem lhe possibilita expressar a esfera suprasensível, simbolizante, transcendental da linguagem, ou seja, a esfera da imediatidade da comunicação que se realiza como revelação (*Offenbarung*).

Nosso autor diz, no seu pequeno tratado sobre a linguagem, que “a medial é o imediatismo de qualquer comunicação intelectual, é o problema fundamental da teoria da linguagem” e observa que, “se se quiser chamar mágico esse imediatismo, então o problema original da linguagem é sua magia”²⁷². A designação magia, segundo Benjamin, sugere simultaneamente a infinidade do movimento linguístico dessa comunicação. A magia dessa comunicabilidade se refere à força de sua essência que está na revelação. Porque a experiência religiosa da revelação, a qual, ao nomear não conhece o inexprimível, está no homem. Na sua linguagem, ela se realiza como imediatidade de sentido, onde se identificam o espiritual e o linguístico, a comunicabilidade e a comunicação. A revelação que se realiza na linguagem humana designa a imediata apresentação (*Darstellung*) de significações, que comunicam o poder de comunicar do homem, a sua comunicabilidade. A dimensão arcaica da linguagem evidencia, então, a autonomia da linguagem e o movimento interno que lhe é próprio, porque “a linguagem se transmite em si mesma, sendo, no sentido mais puro, o *medium* da comunicação”. A linguagem tem a capacidade de dobrar-se sobre si mesma e mostrar imediatamente aquilo que nomeia como fez o Criador e, depois, Adão

270 BENJAMIN, “Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem humana”, p. 179

271 BENJAMIN, “Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem humana”, p. 178

272 BENJAMIN, “Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem humana”, p. 178

realizando a herança que lhe foi designada. O ser que na linguagem se comunica como pura comunicabilidade é o nome.

O filósofo observa que pelo nome próprio dado aos seus filhos, os homens os oferecem a Deus. Por esta nominação, provam também sua filiação e a relação essencial que une o Verbo divino e o verbo humano. “O nome próprio é a comunidade do homem com a palavra criadora de Deus”. “O homem está ligado à linguagem das coisas através da palavra. A palavra humana é o nome das coisas”.²⁷³ O homem pode se comunicar denominando. O nomear humano é conhecer em uma língua impura em relação ao Verbo, mas que é superior em relação à linguagem das coisas. O nome próprio das coisas pode ser recuperado como nome adâmico, não na sua perfeita coincidência com as coisas, mas na imediatidade da dimensão expressiva da linguagem.

Deste modo, a linguagem não cria imediatamente as coisas como a linguagem divina, mas é capaz de traduzi-las na língua superior do Nome, que envolve a totalidade intensiva da linguagem como essência espiritual do homem. Na expressão (*Ausdruck*), é possível produzir significações a partir da força de uma enunciação, de uma nomeação. Se o nome guarda a força ancestral do Verbo criador e a transparência paradisíaca do conhecimento imediato, ele é ato de recriação na linguagem capaz de produzir significações ao longo da história. Por isso, em correspondência com a criação divina, as coisas aparecem na linguagem a partir dos nomes próprios que lhes são dados em nossa história. A tradução do mundo na linguagem superior humana, herdada de Deus, coloca em movimento a história. Na possibilidade de tradução inscrita na linguagem, portanto, está a passagem da religião à história.

Benjamin mostra que as palavras não são meros signos, mas exprimem a essência espiritual daquele que fala e do que se fala. Elas traduzem em uma língua superior, verticalmente, o mutismo das coisas. Nosso filósofo está convicto de que na linguagem expressiva é possível recuperar a essencialidade da linguagem. Na expressão, manifesta-se a dimensão espiritual da linguagem, mantendo aquilo que não se expressa na força em que o mundo se recobre em seus signos. Por isso, a linguagem humana, na sua relação com a linguagem das coisas, pode traduzir essa linguagem, expressando o sem nome, o nome que exprime a si mesmo antes de

273 BENJAMIN, W. Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem humana, ed. cit, p. 188.

dizer. Os sons, a ortografia das palavras são símbolos que antes de transmitir um conteúdo, expressam o poder de significação imanente da palavra, o querer dizer único da língua. Não há que se pensar o nome, portanto, na perspectiva da cisão entre significado e significante. Segundo Benjamin, concepções como essa são estrangeiras à própria natureza da língua e, assim, não condizem com sua forma. Se a língua é o espaço de reflexão, onde o pensamento se efetiva, ela é o *medium* sensível e inteligível, formal e intelectual, em cujos signos se contraem forma e conteúdo. Ora, sua origem transcendental está no nome; nele, a razão é imediatamente sua expressão linguística, a forma e o seu conteúdo. O nome é o selo da imediatidade imaterial da linguagem humana, que expõe sua natureza espiritual e pode revelar a verdade. Como *medium*, a linguagem humana é puramente espiritual e encontra sua expressão na matéria, nas palavras, em uma escrita ou ainda em seu suporte semiótico.

Esse modo de olhar a linguagem explica porque Benjamin vê, na distância absoluta entre as palavras e as coisas, a chance de um significado aflorar em sua densidade histórica. Se “a língua nunca dá meros signos”²⁷⁴, é nas palavras das línguas históricas que está a centelha mágica original do Nome e a possibilidade da construção da verdade. Nas palavras está o germe de sua liberação. No ato de nomear, é recuperada a “percepção original” que faz com que as palavras possam expressar um sentido pleno de significado em oposição à abstração do conceito.

Essa questão explica porque o foco de sua teoria da linguagem não se dirige para o significado das palavras, mas para o desejo de significação nelas inscrito. Benjamin não está preocupado com um sentido, mas com a força do querer dizer essencial das línguas. De acordo com suas concepções, a natureza simbólica da linguagem guarda a centelha mágica do nomear divino e, na dimensão poética, é possível recuperar a força da expressão. Na dimensão expressiva da linguagem humana, as palavras recuperam a imediatidade que mostra o recobrimento do espiritual e do linguístico e a diferença fundamental entre essas essências, na produção de uma significação.

Nessa perspectiva, evidencia-se o problema de toda a teoria da linguagem, pois o vínculo das palavras com a existência marca a presença das coisas e possibilita a tradução de seus símbolos; entretanto, também evidencia uma

274BENJAMIN, W. Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem humana, ed. cit, p. 188.

ausência, que se diz na impossibilidade de dizer um sentido pleno. A palavra guarda a imagem das coisas, seu ir e vir às coisas e o querer dizer essencial, que diz o silêncio inscrito em toda a linguagem. O texto de 1916 expõe o problema, dizendo “no seio de toda a concepção linguística prevalece o conflito entre o expresso e o exprimível e o não expresso e o não exprimível. Ao observar este conflito, vê-se na perspectiva do inexprimível, ao mesmo tempo, a última essência espiritual”²⁷⁵. A expressão supõe o seu contrário, o sem-expressão, que é mantido na produção de um sentido possível, na magia da comunidade espiritual em que se comunica. O sem-expressão se mantém no silêncio da linguagem e guarda a centelha do nomear divino.

Por isso, “a tradução da linguagem das coisas na do homem não é apenas a tradução do insonoro no sonoro, mas também do que não tem nome, no nome”²⁷⁶. A linguagem humana é considerada uma forma privilegiada da linguagem em geral que subsume um ir além do dizível, quando se dirige a Deus. Porque a linguagem das coisas se reporta ao homem, mas o homem, ao expressar sua essência espiritual, se reporta a Deus. Ou seja, a linguagem expressiva se afasta de qualquer interesse apropriativo, pois se reporta a Deus, isto é, não se reporta a ninguém. Enquanto *medium* ou como condição da comunicabilidade, a linguagem é *medium* da traduzibilidade do mundo e das línguas históricas. A origem espiritual da linguagem se torna acessível no trabalho em que não há objeto dado, mas construção incessante.

Benjamin observa que o domínio espiritual mais elevado da religião é o único que não conhece o inexprimível, porque, quando interpelado no nome, ele se manifesta como revelação²⁷⁷. O filósofo transporta, então, a noção de revelação para a dimensão da expressão, onde o verbo poético se aproxima do verbo divino e a palavra se torna *medium* da comunicação e de todo conhecimento. A tese de Benjamin é que “quanto mais profundo, ou seja, mais existente e real for o espírito, tanto mais ele é expresso e exprimível”²⁷⁸. A expressão do espiritual, no nome, evidencia a essência espiritual mais elevada do homem e possibilita que, na materialidade da língua, o ser que nela se comunica se revele. Se o ato de nomear subsume a transparência do conhecimento daquilo que se nomeia, o ser que nele se

275 BENJAMIN, W. Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem humana, ed. cit., p. 184.

276 BENJAMIN, W. “Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem humana”, ed. cit., p. 189.

277 BENJAMIN, W. Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem humana, ed. cit., p. 184.

278 BENJAMIN, W. Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem humana, ed. cit., p. 184.

revela é a verdade. De acordo com a teoria da linguagem de Benjamin, a revelação é herança que se manifesta na expressão, pois “toda a arte, sem excluir a poesia, não assenta na derradeira sùmula do espírito da língua, mas sim no espírito material da língua, ainda que na sua beleza perfeita. ‘Linguagem, a mãe da razão e da revelação, o seu A e Ω ’, diz Hamann.”²⁷⁹. A noção de revelação é deslocada para a construção da verdade e da história.

3.3.3 A tradução e as línguas históricas

As concepções fundamentais da teoria da linguagem de Walter Benjamin expostas no texto de 1916, *Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem humana*, sofrem certa modificação no texto de 1921, *A tarefa do tradutor*²⁸⁰, que é publicado em 1923, como introdução à sua tradução dos *Tableaux parisiens*, de Baudelaire. A tradução é pensada como experiência essencialmente filosófica e a linguagem se apresenta como tradução. A tradução, a arte e a filosofia se apresentam como formas autônomas que escrevem, através da história, o movimento de autorreferência da linguagem. Por isso, Benjamin observa que “a tradução, em primeiro lugar, é uma forma”²⁸¹.

No ensaio sobre *A tarefa do tradutor (Die Aufgabe des Übersetzers)*, a língua da tradução é identificada com a língua pura do Nome, no horizonte de sua natureza e de sua tarefa, no seu destino: traduzir é nomear. A linguagem é pensada como tradução nos limites da obra de arte, ou melhor dizendo, da escrita. A tradução é experiência filosófica capaz de traduzir as palavras silenciosas, que escrevem a vida histórica do homem. O ato de traduzir, portanto, não se reduz a eliminar as barreiras entre as línguas estrangeiras, à tradução de uma língua para outra, e não se restringe a uma função comunicativa que permite o acesso ao sentido exato de uma obra de arte ou de qualquer fenômeno.

Traduzir tem a mesma importância metafísica do nomear. A relação entre a tradução, a arte e a filosofia é pensada a partir da autonomia da linguagem que é

279 BENJAMIN, W. Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem humana, ed. cit. p. 185

280 BENJAMIN, W. « La tache du traducteur », trad. par Maurice de Gandilac, revue par Pierre Ruch, in Walter Benjamin Oeuvres I, ed. cit.

281 BENJAMIN, W. « La tache du traducteur », trad. par Maurice de Gandilac, revue par Pierre Ruch, in *Walter Benjamin Oeuvres I*, ed. cit. p. 245. O termo “forma”, na filosofia benjaminiana, sofre um deslocamento em relação à sua significação na filosofia de Platão e se refere tanto à idéia, quanto à noção estética relativa a um corpo físico que tem um formato. O termo “forma” reúne sensível e inteligível e forma e conteúdo.

anterior a qualquer consciência subjetiva, que prescinde da autoridade de um autor, que não visa qualquer receptor e que se modifica, “amadurece”, ao longo da história.

Benjamin inicia, assim, o seu texto:

Em nenhum caso diante de uma obra de arte ou de uma forma de arte, a referência ao receptor se revela frutífera para o conhecimento desta obra ou desta forma.²⁸²

E mais adiante observa:

A arte, em si, pressupõe a essência corporal e espiritual do homem, mas em nenhuma de suas obras ele pressupõe a atenção de qualquer outro homem. Pois, nenhum poema é feito para o leitor, nenhum quadro para o espectador, nenhuma sinfonia para a audiência.²⁸³

O conceito de tradução benjaminiano está intimamente ligado à noção de traduzibilidade (*Übersetzbarkeit*). Essa noção é relativa ao espiritual, ao essencial da obra, à sua significação imanente que se manifesta como Nome. A traduzibilidade das obras originais se refere a esse sentido que clama por ser traduzido. Esse sentido, embora pensado como uma unidade que comporta o sensível e o inteligível, traz em si mesmo a físsura histórica que evidencia o silêncio que inscreve o sem-expressão imanente à linguagem. A traduzibilidade, sendo referida à concretude do nome, está em germe nos modos como o homem comunica a sua essência espiritual e é essencial a certas obras. A tradução está em estreita relação com o original e é ao original que a tradução se refere de acordo com sua traduzibilidade. É o “original que contém a lei dessa forma”²⁸⁴, pois sua “traduzibilidade exprime uma certa significação imanente ao original”²⁸⁵. Ela está referida à dimensão de lisibilidade absoluta sem destinatário, que libera a linguagem de suas relações de adequação. Benjamin pensa a tradução na dimensão expressiva da linguagem, na qual se aproximam o Verbo divino e o verbo poético. O poético expressa o mistério do essencial que se inscreve no estranhamento que silencia, no silêncio constituinte da linguagem. O poético só pode ser transmitido na expressão do silêncio que permite o nomear. A tradução de uma obra de arte, portanto, não pode eliminar o poético que a constitui, não

282 BENJAMIN, W. *La tâche du traducteur* ed. cit., p. 244.

283 BENJAMIN, W. *La tâche du traducteur* ed. cit., p. 244.

284 BENJAMIN, W. « *La tache du traducteur* », trad. par Maurice de Gandillac, revue par Pierre Ruch, in *Walter Benjamin Oeuvres I*, ed. cit. p. 245

285 BENJAMIN, W. « *La tache du traducteur* », ed cit p. 246

pode visar um leitor e tentar lhe explicar aquilo que o próprio autor deixou calado. Não pode tentar dissipar o mistério da linguagem e destruir a magia de seu silêncio, mas tentar recriar o poético. Esse silêncio marca o momento de “lisibilidade absoluta”, o momento da transparência adâmica a que todas as línguas tendem. O poder do homem de nomear é seu poder de traduzir, é seu poder de manter o não-comunicável, o inatingível, o núcleo mágico, divino e poético que, assim, deve ser transmitido, ou melhor, revitalizado. Se a tradução faz ressoar os traços do Verbo divino, ela é um “modo-de-significar”, é uma forma, cuja materialidade linguística, expressa o significado imanente do original.

Traduzir é, portanto, a possibilidade de apresentar a significação autêntica, que se expressa como traduzibilidade, imediatamente em uma “forma” escrita. Esta pode ser considerada mais perfeita e superior ao original, pois o vínculo que se estabelece entre o original e a tradução, através da traduzibilidade da obra, promove o crescimento das línguas.

A tradução estabelece uma relação entre linguagem e história através da obra de arte, ao mostrar que o sentido, que nela se apresenta a partir do original, expressa a vida da língua. A relação da tradução com o original é uma relação íntima de vida, por isso não importa a distância entre os seus sentidos. Segundo Benjamin, essa relação pode ser comparada às manifestações da vida, que embora possam não significar nada para o vivente, estão em relação íntima com ele. A vida não se refere apenas ao orgânico dos corpos, nem à sensibilidade da alma, mas se trata, antes, de pensar sobre a sobrevida do original da obra. A realidade da tradução, que vem depois do original, é que permite a ideia de vida e sobrevida de uma obra de arte. Benjamin não usa as expressões relativas à vida como uma metáfora; ele reconhece a vida em tudo que há história. “Pois é a partir da história, não da natureza, menos ainda uma natureza tão variável como a sensação e como a alma, que é preciso finalmente circunscrever o domínio da vida. Assim, nasce para a filosofia a tarefa de compreender toda a vida natural a partir dessa vida de mais vasta extensão, que é a história”²⁸⁶. A vida natural precisa ser compreendida a partir da história, pois esta determina o seu desenvolvimento, e também mostra o desenvolvimento e sobrevida das obras. “A história das grandes obras de arte conhece sua filiação a partir de fontes, sua criação a partir da época do artista e o

286 BENJAMIN, W. « *La tache du traducteur* », ed. cit. p. 247

período de sua sobrevida, em princípio, eterno, nas gerações seguintes. Esta sobrevida, quando acontece, se chama glória²⁸⁷. As boas traduções são mais que uma simples transmissão, por isso nascem quando a obra chega à época de sua glória, ou seja, quando não são elas mesmas: na distância das mudanças que sofre o original e as línguas, em sua constante renovação, no amadurecimento que efetiva sua sobrevivência. Ora, o paradoxo que se evidencia na irredutibilidade da forma da tradução, a qual ao mesmo tempo deriva da original e, como esta, se inscreve historicamente, se explica justamente pela noção apresentada por Benjamin de sobrevida das obras. Trata-se do desenvolvimento de uma vida original e construída, ou melhor, de uma forma que não está limitada à criação artística, mas se constitui na vida da obra.

Benjamin assinala que a relação entre vida e finalidade expressa todas as singularidades de uma vida, mas precisa ser pensada em um nível mais elevado. Tal relação inscreve uma teleologia peculiar, já que o desenvolvimento das línguas e as manifestações da vida buscam um fim mais elevado na linguagem. Isso quer dizer que todos os fenômenos da vida devem ser expressão de sua essência, portanto apresentação (*Darstellung*) de sua significação. “Assim, a finalidade da tradução, afinal de contas, consiste em exprimir a relação mais íntima entre as línguas²⁸⁸, a qual só pode ser realizada intensivamente, pelo germe da criação que é um modo de apresentação original. Ou seja, a finalidade só pode ser pensada no domínio linguístico da expressão, no qual as línguas mostram seu parentesco, convergindo para seu querer dizer original. Pois “as línguas não são estranhas umas às outras, mas, *a priori* e abstração feita de todas as relações históricas, são entre si aparentadas quanto ao que querem dizer²⁸⁹. A finalidade da vida da obra é a mesma desta vida: ela é vida histórica. O processo histórico que modifica o original é renovação do vivo. Ora, o domínio da vida, pensado por Benjamin é aquele da história. Por isso, observa nesse ensaio, que é “tarefa do filósofo compreender toda a vida natural a partir desta vida de mais vasta extensão, a vida que é história²⁹⁰”.

Na tradução, a linguagem expressa a sua finalidade última, que antes de tudo é voltar-se para a *pura língua (reine Sprache)* do Nome, na qual o querer

287 BENJAMIN, W. « *La tache du traducteur* », ed. cit. p. 247

288 BENJAMIN, W. « *La tache du traducteur* », ed. cit. p. 247, p. 248

289 BENJAMIN, W. « *La tache du traducteur* », ed. cit. p. 248.

290 BENJAMIN, W. *La tache du traducteur*, ed. cit., p. 247.

dizer, que unifica as línguas estrangeiras, se refere a este lugar sagrado e original que todas as línguas visam: à *língua da verdade* (*Sprache der Wahrheit*).²⁹¹ Por isso, na *pura língua*, complementam-se as línguas que visam a mesma coisa de modo diferente, ou seja, a tradução promove o crescimento das línguas a partir da afinidade que elas apresentam na intenção comum que as une: a pura língua. Através do exemplo dos significados semelhantes das palavras *Brot* e *pain*, Benjamin mostra que a intenção que guia a complementação das línguas, na visada dessa língua pura, não se explica pelas concepções de linguagem que separam a palavra em significado e significante e, assim, não se explica na expressão da semelhança de significados, como também não se refere a um sentido único e primeiro a ser alcançado, mas a uma totalidade, que comporta o significado e o “modo-de-significar”²⁹² de uma língua, o simbolizante e o simbolizado. Pois em razão desse modo de significar, as duas palavras *Brot* e *pain*, não são intercambiáveis e, até mesmo, tendem a se excluir, já que, no que concerne ao visado, ao simbolizante, tomado absolutamente, eles significam uma só coisa. O modo como as palavras significam na relação unívoca entre significado e significante expressa a historicidade da palavra e se refere ao crescimento das línguas. Esse crescimento só pode ser pensado a partir da intenção comum das línguas, qual seja, o querer dizer que reúne as línguas estrangeiras e as liberta do peso judicativo do sentido instrumental, cujo vazio as torna estrangeiras a si mesmas. As línguas, portanto, se completam, quando na outra língua surgem novos modos de significar, novas articulações e novas conotações e novas palavras que são capazes de nomear. A tradução expõe o estranhamento da distância entre original e tradução, mas ao mesmo tempo mostra que esse trabalho, voltado para a reunião das línguas na pura língua do Nome, procura transplantar para a língua estrangeira, para a outra obra, o eco desse ato original: o nome.

A tradução deve então liberar a linguagem e purificá-la, elevando-a ao nível de uma língua superior, onde o eco do nomear original não intencional é capaz de marcar, com a verticalidade, o sentido que nela se apresenta. Na finitude de nosso nomear e a partir da valorização do simbólico, a linguagem pode ser

291 Essa língua é aquela onde a verdade se revela a partir do nomear, através da história.

292 Este termo explicado é com muita clareza por Katia Muricy em *Alegorias da dialética: imagem e pensamento em Walter Benjamin*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1998, p. 111.

liberada como *medium* do conhecimento na densidade das línguas históricas singulares. A tradução, em sua relação com a obra de arte original, é uma renomeação que depende do original e, assim, uma forma derivada, mas também uma “forma” irredutível. Essa forma se refere a uma totalidade, cuja autonomia a liberta do original e de sua própria língua no seu destino a Deus, na sua finalidade última de promover a reunião entre as línguas e o seu alargamento através da história. Na historicidade das palavras, a pura língua do Nome está em germe nos modos como o homem comunica a sua essência espiritual, ou seja, ela está presente quando o homem traduz o sem-nome, traduzindo em Nomes as palavras sobredeterminadas de nossas línguas históricas. No silêncio do Nome está o querer dizer único essencial da linguagem. No nome, a linguagem se apresenta como totalidade intensiva, pois nele preserva sua essência espiritual completamente comunicável. Também no nome se expõe a totalidade extensiva da linguagem, já que sua essência é universalmente comunicável. O nome comporta o significado transcendental, se se quiser usar o termo da crítica kantiana, o qual Benjamin concebe como o sem-nome, o querer dizer que, nos signos que dizem o nome, se libera como sentido autêntico, na sua travessia histórica.

A tradução expõe, portanto, a fratura da linguagem que, a cada momento da história, realiza de modo diferente o seu querer dizer, expressando um modo desse dizer, em relação ao original, que imita esse ato original, mas não o sentido do original. Em cada renomeação acontece uma origem e se inaugura o radicalmente novo.

É importante observar, então, que a relação que a tradução estabelece entre as línguas não busca um sentido absoluto ou uma perfeita fidelidade à letra²⁹³ do texto original, mas uma relação que acolhe as maneiras estrangeiras de significar e encontra na própria letra do texto sua imanente traduzibilidade. É traduzindo a palavra em Nome que um contato com o original sutil, mas também preciso, possibilita fazer eclodir a verdade, percebida na velocidade de um clarão. Por isso, o sentido na tradução surge verticalmente. Essa verticalidade advém do trabalho de tradução horizontal em que as línguas se refletem, cada uma em sua forma própria, comunicando, entretanto, o não-comunicável. É a partir da concepção de literalidade e de visibilidade absoluta inscritas no Nome que é possível conhecer. A

293 A preocupação de Benjamin com a letra relaciona-se com a concepção judaica e cabalística de interpretação que considera que o texto doutrinal transmite, ou melhor, revela a verdade. Também, mostra a sua preocupação com a dignidade da forma.

forma irreduzível e histórica do original se reflete na obra da tradução e aí se expressa não na superficialidade de um significado idêntico, mas comunicando sua pura comunicabilidade, fazendo amadurecer as palavras na renovação das formas renomeadas. A tradução possibilita que as línguas se completem e se desenvolvam no íntimo de sua própria intenção, na convergência para uma origem que se efetiva, paradoxalmente, como renovação, renascimento, sobrevivência. A pretensão de assemelhar-se essencialmente ao original chama atenção para a ilusão da crença em uma objetividade no conhecimento a partir da imitação do real.

Benjamin propõe uma concepção de tradução que não tem a ver com a tradicional ideia de uma semelhança de sentido. Aliás, a questão da semelhança e da afinidade, Benjamin a trata na dimensão da teoria do conhecimento, numa esfera que nos reenvia às questões sobre a origem da linguagem e a modificação em sua teoria da linguagem, apresentada nos seus textos escritos na década de 30, *A doutrina das semelhanças e Sobre a faculdade mimética*.

Benjamin volta seu olhar para a essência das mutações, que ocorrem na vida da língua e de suas obras, recusando, portanto, buscar as mudanças na linguagem e as transformações de sentidos, na subjetividade das gerações que se seguem. Nosso filósofo mostra que a tradução é um dos processos históricos mais potentes e mais fecundos. Se nela o original se modifica e as palavras amadurecem e morrem, isso quer dizer que, enquanto a palavra do escritor sobrevive na sua própria língua, o destino da tradução, por melhor que seja, é se integrar ao desenvolvimento da sua língua e perecer quando esta for renovada. A tradução é escrita onde se comunica o espiritual da linguagem através da história, pois reflete o eco da essência última da linguagem, o sem-nome, o sem-expressão, ou ainda a verdade imanente à linguagem.

Benjamin sela a linguagem como o meio intermediador da comunicação de toda significação possível, como mediador entre passado e presente: o lugar do tempo, do pensamento, da concretude da verdade, cuja lisibilidade torna visível as coisas na tradução de sua linguagem muda na linguagem humana e mostra o processo em que as línguas se relacionam promovendo seu crescimento em novos modos de significar. A tradução inscreve a leitura e a escrita e se apresenta como o modo de interpretação filosófica, que expõe o modo dialético de a verdade se apresentar. O processo de tradução ou de interpretação ou de leitura e de escrita evidencia a passagem da religião à história e marca a passagem do tempo nas

coisas. A leitura, seja profana ou impregnada de magia e misticismo, se mostra como um dom que possibilita o espírito participar de uma outra temporalidade. Nela, uma imagem se liga a outra imagem, expressando as coisas em correspondências que surgem em um sistema de signos, mas livres de regras e leis lógicas, pois seguem a ordem de conexões que estão além do sensível e libertas das leis da adequação. Trata-se de uma união entre o material e o espiritual; da articulação entre o histórico e o espiritual.

3.3.4

A linguagem como *medium* da história: uma experiência do tempo

Se para Benjamin “a experiência é a diversidade unitária e contínua do conhecimento”, cada construção, cada nomear, escreve a história conectando as imagens que concentram a força do seu querer dizer original. Cada palavra contém a semente insípida do tempo que se movimenta e se vivifica no interior das imagens que delas se desprendem. A linguagem inscreve em sua materialidade o movimento singular da história, pois, continuamente, busca expressar seu confronto com o mundo e revelar a verdade em sua escrita. As diversas consciências, que descrevem uma época, se dissolvem nessa escrita e se conectam, nas imagens que transmitem e mostram a fisionomia da história. Porque a linguagem pensada como *medium* realiza sua natureza simbólica, expondo-se como meio do tempo e da verdade. Nela se dá a experiência da perda e do mistério da revelação: a experiência espiritual e histórica que na expressão traz o sem-expressão e torna possível a construção da verdade.

Benjamin, como Kant, parte da intuição fundamental do tempo, quando une experiência e linguagem e articula nessa relação o espiritual e o histórico. Entretanto, convicto da urgência de não mais se poder refletir sobre a certeza do conhecimento que permanece, de acordo com uma estrutura temporal imutável, volta-se para o próprio meio estético, sensível, transcendental, no qual o tempo pode ser considerado na sua autonomia e liberdade. Benjamin pensa o tempo na dimensão da expressão. O tempo se liberta da representação do traçar de uma linha contínua e vazia e firma sua dimensão material e anterior a qualquer consciência, porque é considerado *medium* das imagens geradas no interior da linguagem. O tempo é deslocado para a linguagem não instrumental e se

concretiza no movimento dos signos que estruturam o pensamento de uma época em suas obras. O tempo movimenta o silêncio e o sentido interno à linguagem. Nele se efetiva a leitura dos objetos culturais, cujas imagens se ligam, se separam e se religam no movimento religioso que possibilita a apresentação da verdade.

Walter Benjamin pensa a linguagem como o fio descontínuo capaz de ligar, através da história, toda a experiência humana. A linguagem é a expressão mesma do sentido de religião como a compreendiam os romanos. Esse termo vem do latim *religio*²⁹⁴ e se relaciona a *religo*, que significa ligar de novo, tornar, tomar de novo o caminho. Indica, também, uma unidade minuciosa, excessivo escrúpulo, o caráter sagrado de um juramento, além do sentido específico referente ao culto dos deuses ou à lei religiosa. A respeito do sentido romano de religião, Hannah Arendt em “Que é autoridade?”²⁹⁵ faz a observação sobre o conteúdo político dessa palavra para os romanos, que significava literalmente *re-ligare*, pois “ser religioso significava ligar-se ao passado” e, assim, “ser obrigado para com o enorme, quase sobre-humano e, por conseguinte, sempre lendário esforço de lançar fundações, de erigir a pedra angular, de fundar para a eternidade”. Nesse sentido, a natureza sagrada e o caráter histórico da linguagem explicam as articulações propostas por Benjamin e os deslocamentos conceituais que caracterizam seu exercício crítico. A teologia que lhe é imanente inscreve a temporalidade da conexão descontínua das ideias e não a continuidade das representações determinadas por uma sucessão de imagens, cuja afinidade e significação são dadas por uma ordem abstrata.²⁹⁶ Na materialidade da linguagem, a experiência toma corpo, mostra a singularidade da existência humana, torna visível suas ideias e a história. A linguagem se dirige a si mesma, ou melhor, tem seu fim em si mesma. Seu movimento interno a mantém viva e afastada de qualquer intenção apropriativa ou dos limites de uma unidade sistemática.²⁹⁷

Benjamin coloca em questão o exercício do pensamento, ou ainda a convicção de que a razão é linguagem. Ao pensar o conhecimento fora da consciência, confirma que linguagem é o lugar neutro, autônomo e original, que não define mais a relação de duas entidades metafísicas diferentes, e propõe que, nesse

294 TORRINHA, F. *Dicionário latino-português*. Porto: Edições Marânus, 1945.

295 ARENDT, H. *Entre o passado e o futuro*. Trad. Mauro W. Barbosa de Almeida. São Paulo: Editora Perspectiva, 1968, p.163.

296 KANT, CRP A113 a 114. A significação dos conceitos se estabelece no limite de uma ordem sucessiva de representações.

297 BENJAMIN, W. Prefácio, p. 58 Benjamin contrapõe a palavra *Darstellung*, cujo significado é apresentação, à *Vorstellung*, que deve ser traduzida por representação. “O procedimento próprio à verdade não é, portanto, uma intenção voltada para o saber, mas uma absorção total nela, e uma dissolução. A verdade é “a morte da intenção”.²⁹⁷.

medium, o tempo é *medium* da experiência, portanto *medium* da existência humana e da verdade. Se a verdade tem sua origem transcendental no nome, e a razão é imediatamente sua expressão linguística, a forma e o seu conteúdo, o nome sela a imediatidade imaterial ou puramente espiritual da linguagem humana e, ao mesmo tempo, sua historicidade e sua materialidade. O nome tem sua expressão na matéria, nas palavras, em uma escrita na qual suas imagens não têm mais a imediatidade e a totalidade paradisíaca do nome divino, mas são a expressão linguística do que é imediatamente seu conteúdo histórico. Na linguagem, o tempo mostra seu caráter atemporal, puro e histórico. Libertado de uma unidade sistemática, ele é *medium* da escrita da memória humana, pois, antes de tudo, a linguagem ou a memória são sintaxes do tempo. A memória escreve o movimento sem regras das imagens esmaecidas que se dispõem no espaço dessa escrita, se conectam, se repelem e se encontram, mostrando que, no *medium* da linguagem, presente, passado e futuro expõem a temporalidade capaz de revelar a verdade.

O tempo, considerado nesse sentido, não é uma condição abstrata e *a priori* de um processo histórico que avança à revelia de uma consciência empírica, ou seja, condição de uma experiência dada, transcendental de um sujeito sem história, que vive imerso na história universal, linear e finalizada, fundada na noção de progresso. O tempo é tempo histórico, condição da história e da tradução do mutismo da natureza. Portanto, condição da constituição dos sujeitos que a escrevem. Ao contrário da experiência de um sujeito insondável exilado em uma existência privada (envolto em sua memória privada), a experiência, que tem como condição o tempo histórico, se faz como interpretação das obras de uma cultura, como nos ensina o texto a *Tarefa do Tradutor*. Esse trabalho na linguagem tem como tarefa evidenciá-la como *medium* e como escrita do tempo. Trata-se de perceber que a língua é o *medium* em que o tempo é *medium* da experiência, portanto *medium* da existência humana. Tal escrita é trabalho na vastidão das palavras, na decadência de suas formas, na morte de significações. Nele não se expõe a unidade de uma consciência, mas a consciência da fratura do tempo e da relação irreconciliável do eu com o mundo, da impossibilidade da totalidade da verdade e da completude da história. O tempo se torna, então, uma condição crítica que articula as esferas próprias à constituição de um pensamento filosófico que se quer expressão da experiência humana em sua plenitude.

Benjamin se afasta, portanto, do historicismo apto a conservar valores tradicionalmente legitimados e a encobrir o sujeito, envolvido em sua própria interioridade. Nosso filósofo toma como objeto de reflexão o tempo em que se desenrola a história real das diversas consciências que escrevem seu presente dando conta da descrição de experiências vividas em sua cultura. Trata-se de pensar o tempo imanente à linguagem, a qual permite tornar explícita a memória de uma época. Tal memória não é lembrança de um passado ou dado da memória; não é uma descoberta pessoal do passado em uma imagem, mas trabalho que faz surgir imagens que dizem o presente e se mostram como um canteiro de obras onde é possível construir a verdade.

A língua é o *medium* em que o tempo é *medium* da história da existência humana, pois nela está a memória como *medium* do vivido, como solo em que antigas construções estão soterradas e precisam ser escavadas. A linguagem é o *medium* onde se pode indicar o lugar exato onde o pesquisador se apoderou de lembranças e libertou suas imagens de conexões primitivas para poder olhá-las, lembrá-las e trabalhá-las.²⁹⁸ O tempo imanente à linguagem não é cronológico, contínuo ou cumulativo, mas analógico. Ele é o tempo do presente, incompleto e obscuro, porque é imagem que se forma e se deforma no tempo da memória do presente, recusando a interiorização de um processo progressivo que legitima a repetição e congela o pensamento. O tempo pode ser explicado com a frase Catherine Perret, que diz: “ele é o presente da lembrança na lembrança”²⁹⁹. A autora comenta uma imagem do pensamento de Benjamin escrita em “Recordando e escavando” – texto já citado na apresentação dessa tese - cujo fragmento abaixo, expressa o trabalho de construção da verdade.

A rigor, épica e rapsodicamente, uma verdadeira lembrança deve, portanto, ao mesmo tempo, fornecer uma imagem daquele que se lembra, assim como um bom relatório arqueológico deve não apenas indicar as camadas das quais se originam seus achados, mas também, antes de tudo, aquelas outras que foram atravessadas anteriormente.³⁰⁰

Benjamin, através da valorização linguística do ser da verdade, descobre uma experiência, cujo significado não pode ser pensado de acordo com a identidade das representações, estabelecida em uma linearidade temporal, mas

298 BENJAMIN, W. *Imagens do pensamento*, “Escavando e recordando”, em Walter Benjamin. Obras escolhidas, vol. 2, p. 239

299 CHATHERINE, P. ed cit. p. 77

300 BENJAMIN, W. “Escavando e recordando”, *Obras escolhidas v. II*, ed. cit. p. 239

tendo em vista a temporalidade das imagens que mostram o trabalho exposto na arte de se perder nas várias leituras que as perpassam. Nessa perspectiva, Benjamin pensa o conhecimento a partir das obras de uma cultura. A sua linguagem absorve a singularidade e integra em sua unidade os vários níveis de consciência que escrevem a atividade da imaginação ou a ação da memória humana. Em suas formas está a matéria da experiência e sua temporalidade, pois nelas se correspondem as imagens que mostram o bailado descontínuo das ideias que escrevem a experiência humana como explicado no prefácio epistemológico de *Origem do drama barroco alemão*. Os escritos de Benjamin se propõem a mostrar a possibilidade de uma experiência linguística capaz de cumprir a tarefa crítica, ética, religiosa e estética de revelar a verdade através de um processo, onde se desenrola a história real de experiências singulares.

Se as sínteses são o fundamento do *modus logicus* de Kant justificar o conhecimento, ou de um método transcendental que parte da lógica geral e estabelece a união mecânica entre entendimento e sensibilidade, em juízos determinados por conceitos, o *modus aestheticus* de conhecer proposto por Benjamin mostra a objetividade do conhecimento na historicidade de uma escrita por imagens. Na linguagem, o tempo e o pensamento se movimentam nas idas e vindas das palavras às próprias coisas e movimentam passado, presente e futuro, na imediatidade da expressão.

Benjamin reflete sobre a força e a imediatidade das imagens que expressam os fenômenos, as imagens que saltam das palavras formando uma rede de correspondências. Nesse *medium*, as ideias se conectam e se estranham expondo o tempo passando nas coisas. Esse é o tempo transcendental pensado por Benjamin, o tempo que perpassa a linguagem como matéria religiosa da experiência, portanto matéria referida a um trabalho que liga, separa, forma e deforma. Como prega o seu *Programa* filosófico, é um trabalho que subsume subjetividade e objetividade no lugar neutro fora da unidade da consciência e além da instrumentalidade, que separa sujeito e objeto.

Como matéria religiosa, o tempo é o *medium* onde o conhecimento é imediatamente conhecimento da existência, onde a diversidade continuamente encontra unidade num sistema sim, mas um sistema de signos que se integra não por sua continuidade numérica, mas pela liberdade inscrita na autonomia de seu movimento interno. O tempo está inscrito no trabalho de construção da história,

cujos signos permitem a reprodução de imagens, nas quais se movimentam o presente, o passado e o futuro. A imagem, pensada além do esquematismo do conceito, mostra a natureza simbólica e espiritual da linguagem, na qual o tempo transcendental é *medium*, que vivifica a centelha mágica do nomear e produz a memória humana. O simbólico e o teológico se identificam no pensamento de Benjamin, deste modo, como estrutura concreta capaz de manter unida em sua forma a “diversidade unitária da experiência”³⁰¹ e tornar possível a singularidade e continuidade do conhecimento.

Nesse caminho, a reflexão sobre o caráter histórico e espiritual da linguagem explica a articulação operada por Benjamin entre arte, filosofia, teologia, história e política. Uma vez que o espiritual³⁰² não é nem o inefável nem o estritamente inteligível, ele só pode ser concebido como modo lingüístico de produzir conexões, integrar e construir experiências. Trata-se de afirmar a possibilidade do pensamento de Deus, trata-se de considerar o nome de Deus, que se identifica com a verdade na linguagem, como exercício no domínio do tempo histórico.

Scholem diz que Benjamin compreendia Deus como “o centro inacessível de uma simbologia que pretende livrá-Lo de tudo o que é objetivo, bem como de tudo o que é simbólico”³⁰³ – Kátia Muricy, em *Alegorias da dialética*, comenta, a partir de tais observações que “essa compreensão não está distante da concepção kantiana”³⁰⁴. A consideração desse centro inacessível como distinto de tudo que é objetivo ou material, mas também, igualmente, de tudo que é símbolo, leva Benjamin a deslocar a definição de filosofia como doutrina das categorias intelectuais³⁰⁵, para “uma experiência absoluta deduzida como linguagem no contexto sistemático-simbólico”³⁰⁶. Nos limites do sistema e do simbólico, portanto, “ela é parte integrante da doutrina”³⁰⁷ e não pode ser identificada com a religião.

Na dimensão do nome, a palavra é reconduzida à pura língua, à dimensão de lisibilidade absoluta em que o sentido se apresenta imediatamente no seu interior. A palavra, na dimensão da expressão, se liberta da realidade factual e se

301 BENJAMIN, W. “Programa da filosofia futura”, p. 194 “A experiência é a diversidade unitária e contínua do conhecimento”

302 BENJAMIN, W. “Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem humana”, em *Sobre a arte, técnica, linguagem e política*, trad. M. Amélia Cruz e M. Alberto. Lisboa: Relógio d’Água Editora, 1992, p.181-188. Cf. também, em *Sobre a filosofia futura*, ed. cit. p. 187-8 e em *Origem do drama barroco alemão*, trad. S. Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984, p. 58-9,

303 SCHOLEM, G. *Walter Benjamin. História de uma amizade*, ed. cit. p. 65

304 MURICY, K. *Alegorias da dialética. Imagem e pensamento em Walter Benjamin*, p. 66

305 SCHOLEM, G. *Walter Benjamin. História de uma amizade*, p. 65

306 SCHOLEM, G. *Walter Benjamin. História de uma amizade*, p. 65.

307 SCHOLEM, G. *Walter Benjamin. História de uma amizade*, p. 65. E em MURICY, K. *Alegorias da dialética*. p. 66

constitui na consistência e na intensidade históricas necessárias a toda verdade. Se a tradução é pensada na dimensão expressiva e poética da linguagem, é porque o poético deixa transparecer o mistério do essencial, do inatingível que se inscreve no estranhamento que interrompe, provoca o silêncio, suspende o tempo e coleta os traços de significações que permanecem na historicidade das línguas.

Aceitar a incompletude do sentido é tarefa do tradutor, o qual percebe que as próprias obras clamam por tradução, pois se constituem no conjunto das línguas, as quais convergem para a pura língua e se completam no seu querer dizer essencial, transcendental e histórico. Se as línguas *a priori* são aparentadas no seu querer dizer, a revelação ou a verdade surge na multiplicidade das línguas, em seus modos de significar a pura língua do nome. A pura linguagem, ou a verdade, não precede as línguas históricas, mas se origina nessas línguas como o querer dizer essencial, transcendental, *medium* da razão e origem da história, a qual nas sucessivas significações evoca a traduzibilidade das línguas, das obras, da história no meio simbólico que a constitui. É tarefa do tradutor evocar o nome nas diferentes palavras que designam esse querer dizer, na construção de uma sintaxe diferente da lógica proposicional predicativa e através de outro léxico.

A filosofia, pensada como experiência na linguagem, tem como materialidade um sistema de signos, onde é possível se efetivar construções na sua dimensão simbólica sem que se apresentem como símbolos estabelecidos. Na linguagem, é possível livremente fazer associações, na descontinuidade do tempo, em que as ideias, a cada época, se tornam visíveis. Trata-se de um jogo ou um exercício, onde tais imagens evidenciam sua força e mostram que, nas sucessivas significações em que o homem escreve sua visão do mundo, está a história ou o tempo do movimento linguístico de tradução, de imitação e memória que reconhece o mistério da experiência humana. É importante observar que se a filosofia da linguagem de Benjamin propõe uma atuação filosófica no terreno da teologia, o trabalho do filósofo não é o mesmo do teólogo. Aquele trabalha sobre a escrita, imerge em sua forma pura e realiza a obra de mimese, isto é, de imitação e memória, a qual se refere a uma iluminação profana, pois se dá justamente no exercício intermitente que volta sempre às próprias coisas na materialidade em que se constrói a verdade.

3.5

A Mimese, a imagem, a imaginação e a experiência lingüística das semelhanças não-sensíveis

Quanto mais de perto se olha uma palavra, tanto maior a distância donde ela lança de volta seu olhar.³⁰⁸

Karl Kraus

3.5.1

A linguagem, a tradução e a mimese

As considerações sobre a natureza não instrumental e simbólica da linguagem apresentadas nos textos de juventude de Benjamin, de forte inspiração teológica, trilham um outro caminho nos textos da década de 1930. As reflexões de Benjamin, nessa época, seguem o desvio marcado por concepções materialistas bem particulares. O fundo epistemológico da sua teoria da linguagem se mantém ancorado sobre sua natureza misteriosa e simbólica, sempre propondo novos códigos de sistematização. Avesso à abstração da lógica do discurso na articulação entre filosofia e linguagem, e aproximando o verbo divino do verbo poético, ele segue em sua convicção de que a teologia e a filosofia precisam estar unidas na busca da verdade. Esta se expõe na linguagem e pode ser traduzida nas obras de arte; na apresentação de um sentido possível para aquilo que nos aparece.

A proposta de recuperar o poder de nomear, que perpassa suas concepções, responde a tal convicção, assinando a abrangência de sua teoria da linguagem. O nomear marca não só a recusa de pensar o signo no sentido de uma arbitrariedade lingüística ou a comunicação como função primeira da linguagem, mas também possibilita afirmar o ideal inacessível da linguagem filosófica, esclarecido posteriormente, no “Prefácio” de seu estudo sobre o barroco, “Questões introdutórias de crítica do conhecimento”. Singularmente, o ideal inacessível de totalidade de sentido evoca o fundamental impulso mimético, inscrito na ordem da linguagem, explicado nos textos escritos em Ibiza, em 1933, *Doutrina das semelhanças*, (*Lehre vom Ähnlichen*) e *Sobre a faculdade mimética*, (*Über das mimetische Vermögen*).

308 BENJAMIN, W. Benjamin cita Karl Kraus em “Sobre alguns temas em Baudelaire”, em *Obras escolhidas I*, Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo, ed. cit., p. 140

Esses textos denunciam a peculiaridade do materialismo que Benjamin assume nessa época, propondo novas questões, ou melhor, um outro caminho para se refletir sobre a natureza simbólica da linguagem. Tais questões confirmam a distância das concepções de Benjamin daquelas sobre a função pragmática da linguagem, que priorizam os vínculos sociais, e mostram como Benjamin sustenta a sua primeira e primordial articulação entre linguagem e espírito. O filósofo retorna ao nome como ser da linguagem, desenrolando o fio da categoria antropológica da faculdade mimética humana. Este fio, que fornece o aspecto “materialista” de sua filosofia da linguagem, se emaranha com o fio estético e teológico, que ordena o texto de 1916, e expõe uma concepção de linguagem focada no processo primordial de *mimèsis*. Esta é pensada no interior da linguagem.

Benjamin articula sua concepção de que o sentido transmitido na linguagem se refere à equivalência da essência linguística e espiritual no homem – que é capaz de traduzir a linguagem das coisas e traduzir as obras de suas culturas – à faculdade mimética humana. O filósofo parte da noção de que a natureza engendra semelhanças, comunicando sua pura comunicabilidade mágica. A comunicação de significações mostra que, na linguagem, o resíduo de mudez da natureza lhe é imanente e expõe a íntima relação entre as semelhanças que engendra e sua tradução. Trata-se do processo de nomeação que traduz o insonoro no sonoro e também o sem-nome no nome. Porque, como se sabe, Benjamin pensa a filosofia como tradução e interpretação, que afirma a possibilidade da objetividade da linguagem a partir de sua essência última, o núcleo inatingível, não-comunicável, do nomear divino. O filósofo, a partir do ensaio sobre *A tarefa do tradutor*, volta-se para a arte privilegiando a escrita e centra suas concepções em suas formas imagéticas e fragmentárias. Nos textos de 1933, mostra que a linguagem, que expressa a natureza (*physis*), ou melhor, que expressa o mundo, desdobra-se sobre si mesma e, em suas imagens, escreve como o homem, nas obras de arte, se defronta com ele. Se o poder de nomear inscreve as imagens que vão das palavras às coisas e mostram a sua escrita, esse exercício somente é possível na expressão, pois não se trata de dizer o que se vê ou demonstrar ou provar algo, mas de mostrar, invocando a capacidade da linguagem humana movimentar as imagens em seu interior.

Benjamin dirige seu olhar para o aspecto semiótico da linguagem, para estudar como os seus signos falam por imagens e se ligam, formando uma rede de significações que dispensa qualquer ponto de referência. Os signos tecem essa rede misteriosa em que nascemos: a linguagem. Nela, os homens se conectam com o mundo, já que esse processo envolve, constantemente, a descoberta de uma tessitura intrínseca de comunicações. A filosofia, pensada como tradução e interpretação, tem a tarefa de reconhecer e manter como cerne da sua intenção não a transmissão de um sentido, mas sim a essência última da linguagem. Por isso, é preciso pensá-la, não, como um sistema monolítico, mas, sim, como o *medium* no qual se engendram “leis” que refletem sua natureza simbólica. Benjamin mostra nos textos escritos em Ibiza que essas “leis” são encontradas no registro das semelhanças. Nessa esfera, uma imagem se liga a outra, da mesma forma que uma coisa se comunica com outra em sua comunidade linguística, isto é, através de um encadeamento de semelhanças que, na materialidade dos signos, expõe a sua face não-sensível.

Benjamin mostra que, se Deus tornou as coisas conhecíveis no nome, os homens, entretanto, as nomearam de acordo com o conhecimento e se afastaram da essência última da linguagem: o querer dizer, imanente à tal essência. A linguagem sofreu um processo de destruição, já que perdeu sua integridade na abstração do juízo. A possibilidade de recuperar a sua essência, segundo nosso filósofo, está na historicidade das palavras, no efêmero da aparição das semelhanças, que nelas se movimentam. Isso quer dizer que, num deslocamento similar à afirmação da impossibilidade de haver uma transparência adâmica entre nome e coisa, os signos guardam o mistério das semelhanças arcaicas que os constitui: o mistério da dimensão não-sensível da linguagem, que é imanente ao modo como essas semelhanças se engendram.

“Semelhança não-sensível” (*unsinnliche Ähnlichkeiten*) é o conceito ao qual Benjamin recorre para formular o seu conceito de *mimèsis*, no texto *Sobre a faculdade mimética*. A partir dele reescreve sua doutrina das semelhanças e apresenta uma mudança em sua teoria da linguagem. Benjamin faz uma correspondência entre o fugaz surgimento de uma semelhança nos sons e a efêmera emergência de uma semelhança no objeto. O filósofo reconhece a capacidade mimética, inscrita nas teorias onomatopaicas da linguagem, mas vai além das considerações, meramente empíricas ou filológicas, de um sentido

encontrado na imitação sensível de um som natural. Ele inclui o registro do eco e do ritmo que ressoam de uma linguagem original na sua reflexão sobre a *mimèsis*.

Benjamin une as semelhanças não-sensíveis ao som e à leitura das palavras que significam a mesma coisa e são traduzidas nas diferentes línguas, em seu modo de significar específico. Trata-se das semelhanças, que estão tanto no campo do falado como do escrito. Os sons e a ortografia das palavras são símbolos que, antes de transmitir um conteúdo, expressam a significação imanente da palavra: esse querer dizer único do nomear, o qual evidencia o poder mimético inscrito na linguagem. Tal poder está além das sensações que a semelhança dos sons engendra, pois, no sistema de signos, é possível reconhecer e produzir as “semelhanças não-sensíveis”. Trata-se de um processo que se refere ao trabalho de tradução, capaz de manter e construir na obra um sentido que ecoa em ritmo descontínuo através da história.

Ao refletir sobre o mundo das semelhanças, o filósofo se arrisca mais uma vez na dimensão do silêncio, já que as semelhanças expõem o silêncio, imanente àquilo que se comunica na natureza e ganha expressão na sua tradução. O mundo das semelhanças, na verdade, está no fundo da tradução promovida pela linguagem superior humana, que expõe a essência espiritual do homem e a pura comunicabilidade da linguagem primordial. Esta, indeterminada em seu espírito, reflete a percepção primordial inscrita na linguagem decaída e expõe a mudez da natureza, que clama por expressão. Nosso filósofo, ao referir a *mimèsis* a uma linguagem primordial, considera-a como expressão de um estado maravilhoso de correspondências naturais, nas quais até os objetos são dotados de poder mimético. Se a tentativa de tradução sela a impossibilidade de se capturar um sentido pleno e totalizante – nesse *medium* da razão que se constitui de infinitos modos de significar –, é porque, referida às obras de uma cultura, expõe a tarefa infinita de capturar a imediatidade de um sentido e revelar o mistério que envolve o processo de sua construção. A doutrina das semelhanças de Benjamin mostra que a expressão do mundo se dá nas diversas camadas em que essas semelhanças se engendram. Na expressão, as semelhanças não-sensíveis se movimentam, se ligam e religam, mostrando uma nova temporalidade e uma nova sintaxe. Essa sintaxe reflete os diversos estratos de correspondências em que os signos se relacionam e se deslocam constantemente. Nela, qualquer imagem se liga a qualquer outra, perfazendo o rastro em que as semelhanças se comunicam. As

semelhanças se movimentam, no interior da linguagem, na dimensão temporal do reconhecimento e da produção de um possível sentido.

O momento em que são reconhecidas se afirma como a condição de a natureza se oferecer ao conhecimento, possibilitando a construção de um novo sentido. Na dimensão simbólica da linguagem está a possibilidade de a verdade emergir, pois, segundo o filósofo, nessa materialidade está a dimensão arcaica das “semelhanças não-sensíveis”. Elas são transmitidas em um processo de *anamnesis*, que permite sua leitura, torna visível sua coexistência e a presentificação de significações. A obscuridade arcaica, que assina seu mistério, evidencia o sem-expressão, imanente em cada manifestação linguística.

Não se trata somente da possibilidade de construir um sentido que pode ser lido na natureza³⁰⁹ ou precisa ser salvo de seu mutismo, como ensina o ensaio *Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem humana*. O sentido – descrito no texto sobre *A tarefa do tradutor* como o sentido que aflora na tradução das línguas histórias – responde à concepção de filosofia como “interpretação objetiva das obras”. Esta tem como tarefa manter o silêncio em que se mostra a verdade, porque se dirige ao núcleo não-comunicável de toda língua, à pura comunicabilidade do nome, à dimensão mágica de que fala a doutrina das semelhanças benjaminiana.

³⁰⁹Em Kant, a natureza deve se reger sob o princípio subjetivo da apercepção e, mesmo, ela deve depender desse princípio em relação à sua conformidade às leis. Isso pode ser explicado pelo fato que a natureza não é em si, mas um conjunto de fenômenos e, portanto, simplesmente um múltiplo de representações do espírito. Assim, podemos concebê-la a partir da faculdade radical de nosso conhecimento, a apercepção transcendental: essa unidade lhe permite ser um objeto de toda a experiência possível, isto é, uma natureza que podemos conhecer em sua unidade a priori e por consequência, como necessária... (A) p 114. Portanto, se refere ao conhecimento, pois, de acordo com suas leis a priori constitui a natureza como objetividade. Em Benjamin, a natureza não é referida à ordem de uma teoria do conhecimento que tem a experiência sob leis determinadas pela razão transcendental. Ela, também, não é cenário da história, mas lugar da expressão do sofrimento humano, é escrita da pré e pós-história da humanidade, que surge em uma imagem no agora de uma cognoscibilidade. Daí o conceito benjaminiano de história natural que, como veremos, inscreve o momento de suspensão dialética da história.

As semelhanças não são engendradas na mente humana³¹⁰ e sim na linguagem. Ela é o lugar onde mundo se faz signo, antes que possa ser nomeado e esse nome lhe tome posse. O mundo se recobre em seus signos, antes que as palavras possam se distinguir e os conceitos possam determinar os juízos. Por isso a língua é condição de toda a existência. Ela pode ser considerada o *medium* transcendental anterior a qualquer consciência, *medium* no qual o que o olho vê se clarifica nas imagens que se tornam nomes, permitindo às coisas serem conhecidas. Os nomes são criados em um trabalho de invenção, que evoca o saber secreto e primeiro da mimese. Ele permite construir nomes próprios, nomes que evocam sujeitos, obras, vidas, a natureza: a história. A partir da denominação, desligam-se as formas, que engendram a nossa experiência sensível; portanto, antes de qualquer saber, está a própria linguagem: ela é condição de toda a existência.³¹¹ Catherine Perret comenta que, somente, a irrupção do signo na coisa tem o poder de suscitar o pensamento, já que é em torno do signo que o pensamento se concentra e a partir dele se constitui. O signo o evoca e o desperta na apreensão dessa realidade enigmática e sempre esquecida que é a essência do signo, “é aquilo que é signo no signo”. Trata-se da comunicabilidade mesma, da magia de uma comunicação que preexiste ao mesmo tempo ao nome e ao ser, pois é qualquer coisa que aflora, como uma materialidade da linguagem, no querer dizer essencial da língua.

310 Os argumentos da refutação de Santo Agostinho ao ceticismo, com os diálogos *Contra os Acadêmicos* (c. 386-387 d.C.), cujo alvo era o Acadêmica de Cícero (séc. I a.C.), se estabelecem como definitivos. (Após o Helenismo - que vai até o séc. IV - V - o interesse pelos textos céticos ou pelo pirronismo, o qual floresce até 200 d.C. mantendo sua postura contra o dogmatismo, desaparece.) Deste modo, a filosofia cristã, que domina o período medieval, segue a autoridade deste filósofo, embora sua doutrina da iluminação fosse recusada por santo Tomás de Aquino. É apenas na medida em que o homem é dotado de uma luz natural - *lumen naturale, lux hominum* - a centelha divina no intelecto humano, que se torna capaz de conhecer o real como é. A correspondência entre o intelecto e o real pressupõe, portanto, a existência deste elemento, em última análise, de natureza divina. Isso equivale a dizer que o homem por si só seria incapaz de conhecer o real, já que o intelecto humano seria limitado e pouco confiável. Este é na verdade, o argumento utilizado por santo Agostinho em sua refutação do ceticismo (*Contra os Acadêmicos* III, cap. 18), do qual a doutrina da iluminação é precisamente um desenvolvimento posterior. Porém, envolve, de fato, a admissão da fragilidade humana, que só pode ser superada por recurso a um agente externo todo poderoso, Deus. Esta admissão de fragilidade, entretanto, pode ser vista como resquício da posição cética, já que não é mantida pelas filosofias dogmáticas clássicas que defendiam, em geral, um realismo forte, um isomorfismo entre o intelecto e o real.[...] A noção de *potentia Dei* absoluta permite assim a suposição de que Deus, como fator externo que intermedeia a relação de conhecimento, possa fazer com que o homem perceba algo que não seja real, isto é, perceba como existente o inexistente.³¹⁰ Benjamin distancia-se da polêmica sobre a origem divina da linguagem, que envolveu Herder e Hamann, pois o homem nasce na linguagem e é nela que nasce sua história.

311 Diz a autora: “A animação e a fusão dos elementos se torna possível no momento em que o olhar se desprende da paisagem e a atenção se fixa nos nomes. Desta maneira, é da denominação que, magicamente, se desligam as formas e a experiência sensível se engendra, propiciando uma visão clara daquilo que o homem vê, pois ele só vê aquilo que sabe nomear: a ilha, a estrela, o mar, o navio.”

O filósofo, atento à equivalência entre essência espiritual e linguística no homem – aquela expõe o inexprimível imanente a toda expressão como universalmente exprimível – recolhe mais um rastro indicador do processo através do qual o homem se confronta com o mundo, na linguagem, e o transforma no fio que tece sua forma de perceber as semelhanças e exercer seu poder de imitação. A reflexão de Benjamin sobre a impulsão mimética do homem, sobre seu poder de perceber e produzir semelhanças, ou ainda sobre sua faculdade mimética, explica o modo como concebe o exercício de leitura e de escrita capaz de apresentar a verdade.

Nesta nova via aberta por Benjamin, os preceitos, que estão no fundo da sua inicial teoria da linguagem, se confirmam nessa última transformação que mostra mais um modo de afirmar a relação entre conhecimento, experiência e linguagem, e assinar a abrangência de uma doutrina que percebe, nas várias formas de expressar o mundo, o mistério que sela a incompletude da verdade. A articulação entre arte e filosofia aponta para a dimensão da verdade da beleza.

Nota-se que não estamos no caminho formal de uma semântica, mas no “caminho do desvio”, que Benjamin descreve, no “Prefácio” de *Origem do drama barroco alemão*, de 1924, intitulado *Questões introdutórias de crítica do conhecimento (Erkenntniskritische Vorrede)*, como o caminho da *apresentação (Darstellung)* da verdade. Esses textos confirmam que a teoria da linguagem de Benjamin reflete o olhar estereoscópico do filósofo o qual se curva à tarefa de dissolver-se na escrita e, no seu interior, refazer o trabalho de interpretação ou tradução, que tem em seu fundo a *mimèsis*, porque esse trabalho anima a obra, mostra que a vida da obra, sobre a qual o filósofo se debruça, sobrevém a partir das formas sensíveis, que colocam em evidência o espiritual essencial da linguagem, a qual se refere à imitação, que ela mesma engendra, nas imagens que saltam de seus signos. Nos signos, estão as imagens que fazem surgir a *phýsis*, ou ainda, neles estão os fenômenos particulares, como elementos da expressão da verdade.

Trata-se da experiência da tradução e da construção de significações em que verdade e história trazem a marca da fragmentação do pensamento, da incompletude, da falta, do silêncio. A experiência pode ser descrita como exercício mimético que acontece no interior de uma rua silenciosa de mão única, pois se constrói com imagens que se completam e se transformam, a cada instante. São momentos de reconhecimento e reprodução que se originam nas formas

sensíveis e não-sensíveis da linguagem. As imagens são escritas que surgem marcadas com o selo do original: elas são construídas como o radicalmente novo. Por isso, o filósofo pode dizer que:

Comentário e tradução estão para o texto, assim como estilo e mimese estão para a natureza: o mesmo fenômeno sob diferentes modos de considerar. Na árvore do texto sagrado, são ambos apenas folhas eternamente sussurrantes, na árvore do texto profano são frutos que caem no tempo certo.³¹²

3.5.2

A doutrina das semelhanças ou a faculdade mimética

De acordo com as recordações de Scholem em *História de uma amizade*, sabe-se que Benjamin buscava explicações sobre o mundo do mito, fazendo especulações sobre a cosmogonia e o mundo pré-histórico do Homem³¹³. Benjamin não escondia sua fascinação pelas relações que dominavam o mundo fantástico pré-mítico, as quais tinham a ver com a clarividência e o sonho. O amigo comenta que as formulações relativas a este domínio se referem a uma preocupação com um modo de perceber o mundo ao seu redor, particularmente o céu, a partir de configurações. Scholem observa que essas ideias deram origem ao seu texto de 1933, *Doutrina das semelhanças, Lehre vom Ähnlichen*. Tal doutrina mostra que na percepção das constelações como configurações na superfície celeste, durante o desenvolvimento da era mítica, está na origem da leitura e da escrita. Benjamin observa que “as constelações eram, para o mundo mítico, o que foi mais tarde a revelação das Escrituras Sagradas”³¹⁴. A percepção dessas configurações indica não só a essência linguística das coisas e do homem, mas também a sua capacidade de produzir semelhanças..

A *Doutrina das semelhanças*, assim como o texto de 1916 *Sobre a linguagem* e o de 1918 sobre *O Programa da filosofia futura*, não era destinada à publicação. O ensaio, escrito em Berlim, em 1933, foi revisado em Ibiza, ganhando, alguns meses depois, a segunda versão intitulada *Sobre a faculdade mimética, Über das mimetische Vermögen*³¹⁵. De fato, as ideias centrais dos dois

312 BENJAMIN, *Rua de Mão única*, ESTAS PLANTAS SÃO RECOMENDADAS À PROTEÇÃO DO PÚBLICO, ed. cit., p. 18

313 SCHOLEM G. *Walter Benjamin. História de uma amizade*. ed. cit. O autor comenta que essas questões tem conexão com o seu estudo de Bachofen, p. 70

314 SCHOLEM G. *Walter Benjamin. História de uma amizade*. ed. cit. , p. 70

315 A edição desse ensaio ocorre, na Alemanha, apenas, em 1955.

textos coincidem. Segundo carta enviada a Scholem em fevereiro de 1933, a *Doutrina das semelhanças* foi escrita como um esboço para a redação de *Infância em Berlim* e se revelava como uma nova teoria da linguagem. As duas versões começam dizendo que:

A natureza engendra semelhanças (basta pensar na mímica). Que se pense, apenas, no mimetismo. Mas é no homem que se encontra a capacidade suprema de produzir semelhanças. O dom que ele possui de ver semelhanças não é senão um rudimento da antiga e poderosa faculdade de assemelhar pela aparência e pelo comportamento. Talvez não haja nenhuma de suas funções superiores, que não seja condicionada de forma decisiva pelo poder de imitação. Essa faculdade tem uma história, tanto no sentido filogenético como ontogenético.³¹⁶ No que diz respeito ao último, a brincadeira infantil constitui a escola dessa faculdade. Os jogos infantis são impregnados de comportamentos miméticos, que não se limitam de modo algum à imitação de pessoas.³¹⁷

Benjamin, ao colocar essas questões, alerta seus leitores para um modo diferente de compreender o que hoje se entende por semelhança. Segundo o filósofo, o dom mimético, que antigamente fundava práticas ocultas e era condição de uma visão mágica do mundo, se transforma e migra para a linguagem, permitindo pensar as semelhanças não-sensíveis na modernidade. Nessa perspectiva, faz a correspondência entre as práticas divinatórias dos povos primitivos e a magia própria às palavras. Essa correspondência, em destruição extrema, mostra o sentido filogenético da história da nossa capacidade mimética. O desgaste histórico da capacidade mimética humana se evidencia na inconsistência e escassez em que as correspondências mágicas se mostram nas palavras de uma língua. O filósofo mostra também que há um sentido ontogenético da história da faculdade mimética que se expõe nos jogos infantis. Nos textos autobiográficos de *Infância em Berlim por volta de 1900*, Benjamin mostra, em diversos exemplos de sua infância, que as crianças imitam instintivamente e que suas brincadeiras estão repletas de práticas miméticas. Constata-se, assim, que a imitação está na base do aprendizado da fala e da leitura.

De acordo com as questões sobre o sentido ontogênico da *mimèsis*, a infância pode ser concebida como a passagem do poder silencioso de conectar as

316 De acordo com a definição do dicionário *Aurélio*, “Filogenético”(De filogênese) é relativo à evolução das unidades taxonômicas; história evolucionária das espécies; evolução. Esta palavra se opõe à “Ontogenético” (De ontogênese), a qual se refere a um desenvolvimento do indivíduo desde a fecundação até a maturidade para a reprodução.

317 BENJAMIN, W. “Doutrina das semelhanças” em *Walter Benjamin Obras escolhidas* vol I ed. cit. p. 108 e “Sur le pouvoir d’imitation”, in *Walter Benjamin Oeuvres II*, ed. cit. p. 360

coisas e perceber a si mesmo para o discurso. Assim, pode ser considerada uma imagem da experiência do querer dizer essencial da linguagem, que não se conclui num tempo primeiro ou sucessiva e progressivamente, mas a cada dizer. A infância é experiência que libera as imagens que se tornam visíveis a cada momento da vida e são construídas de modo diverso, quando recolhidas na memória da linguagem. A experiência linguística humana pode ser pensada como reatualização daquela passagem, mencionada acima, porque nunca se fecha, porque é vida linguística: ela é caminho sempre aberto no tempo das imagens. Estas são formas que se movimentam eternamente, no sistema finito, mas que nunca se completa, da historicidade das palavras.

Beatrice Hanssen, em “*Language and mimesis in Walter Benjamin’s Work*”³¹⁸, lembra que o sentido ontogênico que Benjamin atribui à história da *mimesis* pode ser referida à observação de Aristóteles na *Poética* de que “desde a infância, os homens trazem, inscritos em sua natureza o poder de imitar”. A autora vê, na *Poética* de Aristóteles, o modelo em que se fundam as concepções de Benjamin, já que Aristóteles é quem isola a mimese como uma atividade humana fundamental. A autora observa que “considerar que o homem é dotado de uma capacidade mimética, significa conceber que ele possui a habilidade não só de reconhecer (recepção), mas de produzir semelhanças (espontaneidade)”³¹⁹.

Diz Aristóteles, no capítulo 4 da *Poética*:

Ao que parece, duas causas, e ambas naturais [*physikáí*], geram a poesia. Desde a infância, os homens trazem, inscritos em sua natureza [*symphyton*], simultaneamente, o *mimesthai* – e nisso difere de outros seres vivos, pois, de todos, é ele o mais mimético [*mimetikótaton*] e, pela mimese, produz [*poiétai*] as primeiras noções [*mátheseis*] – e o prazer com os mimemas.³²⁰

Benjamin, nesse caminho, retrabalha a sua teoria de linguagem, descrita no texto de juventude. Se, em 1916, compreende a recepção humana como eco, agora, constrói sua concepção de linguagem como uma doutrina das semelhanças, a partir de uma leitura que vê o mundo natural das correspondências como aquele

318 HANSEN, BEATRICE “*Language and mimesis in Walter Benjamin’s Work*”, ed. cit. p. 66. A autora cita Aristóteles a partir de Aristotle’s Poetics, ed. James Hutton, New York: Norton, 1982.

319 HANSEN, BEATRICE “*Language and mimesis in Walter Benjamin’s Work*”, in the Cambridge companion to Walter Benjamin, edited by David Ferris, New York: The Cambridge University Press, 2004, p. 66.

320 ARISTÓTELES. *A poética*. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Abril Cultural, 1979, p. 243. col. Os Pensadores.

em que “as semelhanças estimulam e despertam a faculdade mimética que lhes correspondem no homem”³²¹.

A reflexão de Benjamin mostra que a semelhança não pode ser compreendida nem como igualdade nem como imitação. Por isso, a noção de afinidade (*Verwandschaft*), a qual remete ao parentesco, explica melhor essa noção. Ela supõe uma relação de intimidade, no sentido de que não implica em analogias buscadas no exterior, mas baseadas em um intercâmbio, o qual supera o sensível, permitindo um relacionar-se sem se tornar igual. Com efeito, o caminho que conduz a relação do homem com as coisas pressupõe uma separação e uma tentativa de superar a distância que aí se evidencia. Reconhecer a semelhança implica reconhecer a diferença e promover uma conexão, pois o semelhante não é o absolutamente idêntico à outra coisa nem absolutamente diferente, mas é ao mesmo tempo, idêntico e diferente. Trata-se de perceber a semelhança reconhecendo e produzindo identidade na diferença e diferença na identidade: uma experiência que se cumpre a cada instante na linguagem, no fluxo do vivido. Trata-se de nosso poder de imitação que, na experiência desprovida de profundidade da modernidade, deixou que quase desaparecessem as semelhanças não sensíveis (*unsinnliche Ähnlichkeiten*), encobrando, assim, a autêntica afinidade entre as coisas.

Benjamin observa em seus textos que “o círculo existencial regido pela lei da semelhança era, outrora, muito mais vasto. Era o domínio do micro e do macrocosmos [...] dentre as muitas realizações, que a experiência da semelhança encontrou no decorrer da história”³²². O autor da *Doutrina das semelhanças* mostra que as correspondências que fazemos naturalmente no nosso cotidiano e não nos damos conta ou mesmo aquelas que se engendram conscientemente, tal como ver semelhanças em rostos, são “como a pequena ponta do *iceberg*, visível na superfície do mar, em comparação com a poderosa massa submarina”. Nesse sentido, observa em *Sobre a faculdade mimética* que as correspondências podem ser reconhecidas em sua globalidade, assumindo “sua significação decisiva

321 BENJAMIN, W. “Doutrina das semelhanças”, *Walter Benjamin. Obras escolhidas* vol I, ed. cit. p. 109; “Language and mimesis in Walter Benjamin’s Work”, by Beatrice Hanssen, ed. cit. p. 66

322 BENJAMIN, W. “Doutrina das semelhanças”, ed. cit. p. 108; *Sur le pouvoir d’imitation*, ed. cit. p. 360.

quando levamos em conta que fundamentalmente todas estimulam e despertam a faculdade mimética que lhes corresponde no homem”³²³.

O filósofo observa ainda que tanto as forças miméticas quanto as coisas ou o objeto dessas forças não permaneceram os mesmos no curso do tempo, de modo que “a energia mimética, e com ela o dom de apreensão mimética, abandonou certos espaços, talvez ocupando outros”³²⁴. Nosso autor assinala as mudanças que o poder de imitação sofreu ao longo da história e chama atenção para sua fragilidade crescente, pois “as correspondências e as analogias mágicas, familiares aos povos antigos, o mundo moderno, tomado por tudo que é evidente, não conserva nada além que fracos traços”³²⁵.

Em um movimento de caráter antropológico, retorna à astrologia, já que esta pode sugerir alguns indícios dessa metamorfose. Benjamin observa que, hoje, é difícil imaginar quais características miméticas eram encontradas em configurações sensíveis, como as constelações e sua interpretação astrológica determinada pela posição dos astros. Nos dois textos, Benjamin explica que a faculdade dos antigos astrólogos de ler as semelhanças nos astros ou imitar os processos celestes se refere a uma interpretação para fornecer o horóscopo, que evidencia a faculdade mimética humana. Ele esclarece no seu primeiro estudo sobre as semelhanças que, “se efetivamente o gênio mimético foi uma força determinante na vida dos antigos, não poderiam deixar de atribuir ao recém-nascido a plenitude desse dom mimético, concebido como um perfeito ajustamento à ordem cósmica do ser”³²⁶.

Benjamin faz então duas observações, quando expõe sua *doutrina das semelhanças*. Por um lado, chama atenção para a temporalidade dessa percepção, que se manifesta em um relampejar, apenas um instante, o qual correspondia à imutabilidade da ordem cósmica. Por outro, observa que essa semelhança é não-sensível, é uma imitação que permite uma correspondência entre uma constelação e um ser humano – hoje impossível à nossa percepção. Benjamin, com essa explicação, traz a questão da linguagem como possibilidade de construção de tal semelhança. O filósofo confirma, no seu estudo *sobre a faculdade mimética*, que “já há muito se tem admitido uma certa influência da faculdade mimética sobre a

323 BENJAMIN, W. “Doutrina das semelhanças”, ed. cit. p. 108; *Sur le pouvoir d'imitation*, ed. cit. p. 360.

324 BENJAMIN, W. “Doutrina das semelhanças”, ed. cit. p. 108; *Sur le pouvoir d'imitation*, ed. cit. p. 360.

325 BENJAMIN, W. « *Sur le pouvoir d'imitation* », in *Oeuvres II*, ed. cit. P. 360

326 BENJAMIN, W. «Doutrina das semelhanças », ed. cit. p. 110; *Sur le pouvoir d'imitation*, ed. cit. p. 360

linguagem”, apresentando os fundamentos sólidos da significação e da história da faculdade mimética. Nos dois textos de 1933, o ponto de vista de Benjamin recorre à origem onomatopaica da linguagem³²⁷. Entretanto, desloca essa concepção, na medida em que ela se refere a uma mudança da estrutura da experiência e da percepção humana. Volta-se, nessa perspectiva, para a gênese da linguagem, para reafirmar que a linguagem não é um sistema convencional de signos e investigar a essência da linguagem de acordo com a abrangência que lhe é peculiar.

Benjamin nota, nos textos de 1933, que os estudos relativos à influência da faculdade mimética sobre a linguagem investigam essa faculdade, numa esfera superficial, sensível. A importância desses estudos está assinalada no texto de 1935, *Problemas de sociologia da linguagem*, quando sublinha a influência das teorias primitivas sobre a origem onomatopaica da linguagem, nas reflexões que, posteriormente, foram apresentadas. Benjamin comenta que, nelas, há uma priorização da força expressiva da linguagem e ao mesmo tempo uma maior objetividade fundada nesse processo mimético. Sua constatação sobre o vigor expressivo da linguagem primitiva e sua afinidade com o desenho, com a expressão da fala e com a expressão da dança marca o reconhecimento das forças fisionômicas inscritas na linguagem e firma sua oposição ao positivismo, que valoriza a sua função formal. Assim, a teoria da linguagem de Benjamin, sempre recusando pensar a linguagem na dimensão instrumental, se assenta justamente no poder das energias lingüísticas da capacidade mimética humana. Se a mimese está na essência da linguagem e explica as concepções onomatopaicas da linguagem, é preciso ainda se colocar a exigência de uma reflexão sobre as semelhanças não-sensíveis que nela se engendram.

Nosso filósofo mostra que imitar, denominar, produzir semelhanças referem-se à faculdade mimética da espécie humana, que torna possível o intercâmbio com a linguagem das coisas. Se o poder de imitação está situado na dimensão lingüística, seu lugar não é o interior da consciência humana. A mimese não se refere apenas ao imitar uns aos outros, ou instrumentalizar a linguagem com um sistema convencional de signos. A linguagem pode ser olhada além da relação instaurada pelo nome de Deus entre as palavras e as coisas, e pode ser considerada no movimento interno de seus signos ou palavras. Neste movimento, um som

327 BENJAMIN, W. « Problèmes de sociologie du langage. Un compte rendu collectif. », in *Walter Benjamin Oeuvres III*, ed. cit. p. 11 e seg.

remete a outro som e uma imagem a outra imagem. Trata-se do movimento que exige pensar as correspondências na esfera das semelhanças não-sensíveis.

Benjamin conclui, nas duas versões elaboradas em 1933, que se percebe a semelhança não-sensível, quando “organizamos várias palavras de diferentes línguas, com a mesma significação, em torno desse significado, como o seu centro, [e] pode-se verificar como todas essas palavras, que não têm entre si a menor semelhança, são semelhantes ao significado situado no centro”³²⁸. Essa reflexão não pode se limitar à palavra falada, pois a palavra escrita é crucial para esclarecer a essência da semelhança não-sensível na relação da forma gráfica com o significado. Segundo o autor, é “a semelhança não sensível que associa, não somente, o dito e o sentido visado, mas também, o escrito e o sentido visado e, paralelamente, o dito e o escrito”³²⁹. Benjamin comenta, na versão em que expõe sua *doutrina das semelhanças*, que a mais importante das relações é entre a palavra escrita e a falada, “pois a semelhança que nela prevalece é, comparativamente falando, a menos sensível de todas. Observa também que ela foi alcançada mais tarde”, sendo que, com a escrita, em cada ato de leitura está presente a semelhança não-sensível e, desse modo, “abre-se, nessa camada profunda, o acesso ao extraordinário duplo sentido da palavra leitura, em sua significação profana e mágica”³³⁰.

Segundo as duas versões que enfrentam a questão do nosso poder de imitação, a grafologia moderna ajuda a reconstruir a história da gênese de sua essência linguística, pois ensina que é possível “identificar, na escrita, um manual de imagens, ou antes, quebra-cabeças, que o inconsciente do seu autor nela deposita”. Por isso, é permitido se supor que a faculdade mimética, “manifestada na atividade de quem escreve, foi extremamente importante para o ato de escrever nos tempos recuados em que a escrita se originou. A escrita transformou-se, assim, ao lado da linguagem oral, num arquivo de semelhanças, de correspondências não-sensíveis”³³¹.

Embora Benjamin, na versão de aspecto “materialista”, *Sobre a faculdade mimética*, evite se referir, explicitamente, à dimensão mágica da linguagem, quando postula a semelhança não-sensível, dá a toda relação significante um

328 BENJAMIN, W. “Doutrina das semelhanças”, *Obras escolhidas* vol I, ed. cit. p. 111; « Sur le pouvoir d’imitation », ed. cit. p. 362

329 BENJAMIN, W. “Sur le pouvoir d’imitation”, in *Oeuvres II*, ed. cit.p. 362 e “Doutrina das semelhanças”, *Obras escolhidas* vol I, ed. cit. p. 111;

330 BENJAMIN, W. *Obras escolhidas* vol I, ed. cit. p. 111 ; « Sur le pouvoir d’imitation », ed. cit. p. 362

331 BENJAMIN, W. *Obras escolhidas* vol I, ed. cit. p. 111 ; « Sur le pouvoir d’imitation », ed. cit. p. 362

sentido místico de semelhança e, assim, deixa transparecer a união entre a dimensão mágica e a dimensão semiótica da linguagem. Ora, nos signos, estão os elementos miméticos não-sensíveis que se correspondem na escrita, a partir de seu arquivo, ou melhor, da memória nela inscrita. Expõe-se então nesse trabalho a preocupação de Benjamin com a correspondência entre o escrito e a memória dos conteúdos semânticos, que podem ser reconhecidos nas imagens que saltam das palavras. O mundo que se abre na relação entre leitura e escrita é o das imagens que se movimentam na materialidade da escrita, expondo a memória das correspondências, aí percebidas e reproduzidas, como num jogo conduzido pelo poder da *mimèsis*. Nelas, o inconsciente do autor se dissolve, já que nas palavras que sustentam as significações do escrito está o inconsciente. Ele se expõe nas correspondências que não dizem conteúdos, pois os significados são apenas um caminho repleto de sombras que surgem como imagens indeterminadas. Elas sobrepõem-se, separam-se, ligam-se no interior da linguagem, mostrando-se como fórmulas, como nomes, como imagens do pensamento (*Denkbild*).

Descrevendo a *faculdade mimética*, Benjamin nos diz que, “como a chama, a parte mimética da linguagem só pode se manifestar sobre um suporte. Esse suporte é o elemento semiótico. O sentido tecido pelas palavras ou frases constitui, assim, o suporte necessário para que apareça, com a velocidade do relâmpago, a semelhança”³³². Porque as semelhanças são produzidas e percebidas pelo homem como uma iluminação instantânea, que surge e logo esvanece.³³³

Ora, Benjamin ao deslocar a faculdade mimética para linguagem, desloca com ela, portanto, a nossa faculdade de produzir imagens, de conectá-las, de separá-las. Tal procedimento mostra que, se a escrita exige um ato de leitura, a rapidez desse processo intensifica, no domínio linguístico, a fusão do semiótico e do mimético. No interior da linguagem, Benjamin descobre nossa faculdade mimética: a linguagem é essencialmente mimese. Nela, primeiro através das runas e dos hieróglifos e depois através da escrita alfabética, manteve-se a capacidade mimética humana, fundada nas semelhanças não-sensíveis. Embora, na versão sobre *doutrina das semelhanças* Benjamin explique de modo místico como o dom mimético migrou gradativamente para a linguagem, no texto sobre nossa faculdade mimética ele suprime as referências à teologia e, crucialmente, os

332 BENJAMIN, W. “Doutrina das semelhanças”, Obras escolhidas vol I, ed. cit. p. 112; “Sur le pouvoir d’imitation”, ed. cit. p. 362

333 BENJAMIN, W. « Sur le pouvoir d’imitation », ed. cit. p. 362

resíduos referentes à magia e a vidência, pois procura mostrar que o poder dessas práticas se desloca para o *medium* da linguagem. Deste modo, no *medium* da linguagem, permanecem as coisas como essências que podem ser percebidas e trabalhadas pela atenção do leitor.

Benjamin termina a segunda a versão de seu estudo *sobre a faculdade mimética*, a partir de uma citação “Ler o que jamais foi escrito”, observando que:

Esse tipo de leitura é o mais antigo: a leitura antes de toda linguagem, nas vísceras, nas estrelas ou nas danças. Mais tarde foram usados os elementos intermediários de um novo modo de ler, runas e hieróglifos. Tudo leva a crer que estas foram as etapas pelas quais o dom mimético, outrora fundado em práticas ocultas, encontrou acesso à escritura e à linguagem. Assim, a linguagem seria o grau mais elevado do comportamento mimético e o arquivo mais perfeito das semelhanças não-sensíveis: o *medium* para o qual migraram integralmente as antigas forças de criação e de percepção mimética, a ponto de liquidar os poderes da magia³³⁴.

A linguagem, com seu poder de unir, romper, coletar e engendrar conexões a partir de semelhanças não-sensíveis e configurar o discurso traz não só as coisas para a linguagem, mas também a subjetividade que nela habita e experiencia o mundo a partir de seu dom de ver semelhanças. Na linguagem se expõem os rudimentos da compulsão humana de se tornar semelhante e se comportar mimeticamente, estando receptados nos signos da escrita o inconsciente do escritor e o mimetismo arcaico da humanidade. A semelhança estabelece, deste modo, uma relação de significação na dimensão do inconsciente que acompanha uma significação explícita.

Se Benjamin assinala que a semelhança aparece com a velocidade de um clarão, é porque essa temporalidade sela sua teoria do conhecimento, como veremos mais adiante. A semelhança é pensada no *medium* da linguagem expressiva, portanto está inscrita nas palavras como imagem que se movimenta e se revela no tempo específico da leitura, trazendo sua carga de memória. Esse tempo é o presente, em que cada imagem veicula as potências originais do espírito humano, transmitindo uma semelhança que, se não for captada no instante, pode se perder para sempre. Ora, o caráter de *anamnesis* da semelhança, ao qual Benjamin atribui um aparecimento veloz, mostra que ela existe no tempo. Trata-se de uma semelhança desfalecida que permanece no espírito adâmico da linguagem e aparece no tempo puro de cada *nomear*. *O nome* tem o poder de amalgamar, ou

334 BENJAMIN, W. « Sur le pouvoir d'imitation », ed. cit. p. 363

melhor, de coletar significações e transmitir imagens que, carregadas de tempo, não tem a ver com intenções expressivas, nem com a dimensão semântica ou com as relações intersubjetivas da comunicação, mas antes de tudo com a natureza simbólica da linguagem.

O pequeno escrito “*Mummerelhen*”³³⁵, que faz parte de *Infância em Berlim por volta de 1900*, mostra como Benjamin pensa a relação da faculdade mimética com as palavras e a construção de imagens. *Mummerelhen* é uma palavra surgida a partir do mau entendimento de uma rima infantil, a qual abre a porta da fantasia do menino Benjamin. O filósofo mostra como o dom de perceber semelhanças tem seus resquícios, na poderosa compulsão de se tornar semelhante e se comportar mimeticamente. Revela-nos que:

O dom de reconhecer semelhanças não é mais que um fraco resquício da velha coação de ser e se comportar semelhantemente. Exercia-se em mim por meio das palavras. Não aquelas que me faziam semelhante a modelos de civilidade, mas sim às casas, aos móveis, às roupas.³³⁶

O texto descreve como a palavra desperta o mundo das similitudes nas imagens capazes de iluminar e conectar experiências do mundo deturpado da infância, abrindo o “caminho que conduzia ao âmago do mundo”. Tal mundo se abre ao conhecimento a partir da linguagem: de seus sons e de sua escrita. São sons, que geram outros sons, palavras e imagens, que engendram semelhanças no interior da própria linguagem. Estes trazem, em torno de si, significações que a memória da linguagem pode reconhecer, unir, disseminar e incorporar, permitindo que, na sua indeterminação, seja construída uma vida, uma obra, uma história que nunca se completa. Nosso autor comenta, então: “A tempo, aprendi a me mascarar nas palavras, que de fato, eram como nuvens”³³⁷. Trata-se do mundo em que, mimeticamente, surgem as semelhanças que liberam o poder da imaginação na linguagem. Na infância, a união da criança com as coisas mostra o despertar do momento mágico em que o conhecimento não era determinado pela razão instrumental. Esse momento precedeu ao juízo do bem e do mal, à separação entre sujeito e objeto. Esse momento precisa ser recuperado na construção de significações que tenham a força da expressão.

335 BENJAMIN, W. A MUMMEREHLEN, in *Walter Benjamin. Obras escolhidas* vol II, ed. cit. p. 98

336 BENJAMIN, W. A MUMMEREHLEN, in *Walter Benjamin. Obras escolhidas* vol II, ed. cit. p. 99

337 BENJAMIN, W. A MUMMEREHLEN, em *Walter Benjamin. Obras escolhidas* vol II, ed. cit. p. 99.

Na verdade, quando Benjamin mostra a relação de semelhança entre as palavras das diversas línguas, que significam a mesma coisa, aponta para uma relação que vai além da denotação, ou seja, além da relação referencial em que uma imagem representa um objeto e além da conotação dos símbolos.

Benjamin se refere a esse momento mágico das semelhanças no ensaio “A imagem de Proust”, relacionando-o ao mundo dos sonhos, que se conecta com a vigília e que a criança conhece bem, pois elas transformam as coisas de acordo com as semelhanças que se engendram nesse mundo. Em tal mundo, se descobre que as semelhanças estão além do sensível que vê rostos similares, pois estão no inesperado mundo dos signos, que refletem imagens semelhantes entre si. O filósofo, ao trazer sua recordação infantil, descrita em *Infância em Berlim*, do mundo de semelhanças vivido nas brincadeiras das crianças, nos diz:

As crianças conhecem um indício desse mundo, a meia, que tem a estrutura do mundo dos sonhos, quando está enrolada, na gaveta de roupas, e é ao mesmo tempo “bolsa” e “conteúdo”. E, assim, como as crianças não se cansam de transformar, com um só gesto, a bolsa e o que está dentro dela, numa terceira coisa – a meia –, assim também Proust não se cansava de esvaziar com um só gesto o manequim, o Eu, para evocar sempre de novo o terceiro elemento: a imagem que saciava sua curiosidade, ou sua nostalgia.³³⁸

A reflexão de Benjamin *sobre a faculdade mimética* concentra, na concepção de *mimêsis*, a capacidade de reconhecer e reproduzir semelhanças sensíveis e não-sensíveis, requerendo um modo de percepção particular, que não está longe da sensibilidade que marca o trabalho do poeta ou do teólogo. Essa percepção corresponde à leitura exigida pelo movimento do pensamento que, intermitentemente, para, interrompe e volta sempre de novo ao texto. Um processo que inscreve o modo sagrado de tratar o texto profano, o qual Benjamin refere à obra de arte e, depois, se cumpre como modo de conceber a história. A linguagem confirma-se não como um instrumento, mas sim como um *meio/medium* onde se manifesta a essência mais íntima do ser humano: sua essência espiritual, que mantém “o vínculo psicológico que nos liga a nós mesmos e aos nossos semelhantes”³³⁹. Porque a linguagem se confirma como o lugar em que o sujeito se constitui e se dissolve e o lugar da imanência dos objetos. A

338 BENJAMIN, W. “A imagem de Proust” em Walter Benjamin. Obras escolhidas vol I, ed. cit. p. 40

339 BENJAMIN, W. « Problèmes de sociologie du langage. Un compte rendu collectif », trad. par Maurice de Candillac, revue par Pierre Rusch, in Walter Benjamin Oeuvres III, ed. cit. p. 43. Esta frase foi extraída de uma citação de Benjamin, retirada do ensaio de Kurt Goldstein, « L’analyse de l’aphasie et l’étude de l’essence du langage », in *Psychologie du langage*.

linguagem é o lugar da chama mimética, que traz à vida a história, os seus atores e os seus textos. A linguagem é o *medium* onde não há as categorias dicotômicas de sujeito e objeto. Ela é fonte originária de toda a experiência e traz em si a verdade que só pode ser percebida na velocidade de um clarão. A imediatidade dessa percepção se refere ao tempo que marca a sintaxe do fluxo das semelhanças experienciadas no momento de cada leitura. Tal tempo é o momento em que se descobre nos signos “uma realidade frágil e preciosa: a imagem”³⁴⁰.

3.5.3

A faculdade mimética e o sublime: Benjamin e o sublime Kantiano

Scholem se impressiona em 1938, no seu último encontro com Benjamin em Paris, com o caráter bifronte de sua nova teoria da linguagem, a qual busca unir judaísmo e marxismo, mostrando, qual Junus³⁴¹, duas faces. O texto de 1935, “Problemas de sociologia da linguagem”, é um exemplo do estilo do filósofo. Ele percorre as diversas pesquisas que focam o caráter antropológico do desenvolvimento da linguagem e arranca delas concepções muitas vezes antagônicas às suas ideias, mas que, devido aos deslocamentos que promove, tornam-se elementos de construção de seu trabalho. Beatrice Hanssen, em *Language and mimesis in Walter Benjamin's Work*³⁴², comenta que, ao mesmo tempo em que Benjamin recusa o caráter neokantiano das investigações de Cassirer no seu texto sobre os *problemas da sociologia da linguagem*, deixa transparecer em sua *doutrina das semelhanças* traços da leitura do livro desse autor, *Language and Myth*³⁴³, de 1925, no qual a metáfora é concebida como a primeira manifestação do pensamento mítico imerso na linguagem. Segundo a autora, tal asserção se refere a um modo de tradução enraizado no poder de gerar semelhanças que, com diferenças consideráveis, leva Benjamin a expandir o escopo da mimese, dando-lhe dimensões ontológicas. Além disso, a autora comenta que, com sua nova doutrina, Benjamin faz uma revisão de sua primeira

340 BENJAMIN, W. “A imagem de Proust” em *Walter Benjamin. Obras escolhidas* vol. I, ed. cit. p. 40

341 Janus. Deus romano, considerado o porteiro celestial e representado por duas cabeças, pois significava os términos e os começos, o passado e o futuro. Ele era o responsável por abrir as portas do ano que se iniciava e toda a porta se volta para dois lados diferentes. Seu nome deu origem ao mês de janeiro.

342 HANSEN, BEATRICE “Language and mimesis in Walter Benjamin's Work”, in the *Cambridge companion to Walter Benjamin*, edited by David Ferris, New York: The Cambridge University Press, 2004, p. 65

343 CASSIRER, *Language and Myth*, Translated by Suzanne K. Langer, New York and London: Harper & Bros., 1946, from *Philosophie der Symbolischen Formen*,

avaliação negativa da mimese. Se esta, anteriormente, é vista sob a perspectiva de uma maneira inautêntica de pensar o Ser, é porque essa inautenticidade marca o fracasso em contraposição ao qual a pureza da língua ganha forma.

É a partir do estudo sobre o barroco alemão que sua teoria da linguagem reflete uma concepção de mimese que sela o reencontro com a imagem. Valorizada de acordo com uma forma alegórica de construção, a imagem está na base de uma teoria da linguagem aliada a uma teoria da verdade, a qual antecipa sua teoria da imagem dialética. A questão da mimese, que não é outra senão a discussão sobre a possibilidade da arte e as concepções sobre o belo.

Na concepção de mimese de Benjamin, talvez se possa ouvir o eco das considerações de Aristóteles sobre a mimese na *Física B*, quando diz que (199 a) que a *mimèsis* “por um lado leva a termo o que a *phýsis* é incapaz de operar; por outro lado, ela imita”³⁴⁴. Definição que, segundo Lacoue-Labarthe, em “A verdade sublime”, refere a mimese a uma cópia, ou duplicação, mas também a uma mimese que supre uma certa falta da natureza, mostrando que ela tem uma incapacidade de tudo produzir; sendo então uma imitação da *phýsis* relativa a uma força produtora, como *poíesis*. Portanto, como uma representação, que deve ser entendida como uma “presentificação, o tornar presente”, já que, sem essa presentificação pela produção poética, não se poderia obter o saber.

Contudo, quando Benjamin, no *Prefácio* de seu estudo sobre o barroco, apresenta sua teoria da linguagem e a articula a uma teoria das ideias e da escrita, o filósofo coloca em cena Platão, a partir de uma interpretação peculiar que faz do *Symposio*. Mais uma vez, Benjamin mostra a dimensão dos deslocamentos que opera com suas concepções.³⁴⁵ A imagem é pensada enquanto ideia que é escrita. A teoria da ideia de Benjamin reflete uma concepção de mimese que sela o reencontro com a imagem e inaugura uma reflexão sobre o belo, que vai mostrar que sua concepção de imagem só pode ser pensada através do sublime. Benjamin dá um salto e mostra que Kant abriu o caminho no qual se assenta a extensão de sua teoria da linguagem que revela uma nova forma de conceber o conhecimento. Aqui se confirma a relação entre a dimensão espiritual e histórica da experiência que, voltada para as obras de arte de uma cultura, propõe seu novo conceito de

344 LACOUÉ-LABARTHE, “a verdade sublime” e “O paradoxo e a mimese”, in *A imitação dos modernos*, ed. cit. p. 258 e p. 166

345 Platão refere a mimese à imagem que é aparência, que representa o ser, que é uma imitação do ser. Portanto, ela se contrapõe à ideia que é o ser, que é a verdade e que é bela. Entretanto, o belo está referido à verdade como adequação ao ser (o real), à ideia, a qual é o que é proferido pelo logos e decide sobre o ser, o on.³⁴⁵

mimese. O processo mimético descrito por Benjamin mostra uma face da mimese que não tem a ver com a crítica platônica em *A República* relativa à copia de um objeto, não se refere a uma produção determinada por regras estéticas, nem, literalmente, com o exemplo sublime da proibição judaica de construir figuras. As imagens não são mimese de um mundo ideal, não mantêm entre si uma relação de causa e efeito nem se referem a um dom especial da natureza (gênio). A ideia é verbo, é verdade que aparece na linguagem e é bela, porque como “tudo que, com fundamento, é denominado belo, faz efeito de paradoxo o fato de que apareça”³⁴⁶.

Realmente, os estudos sobre a questão da *mimèsis*, que ocupam a história da reflexão sobre a arte, se desenvolvem a partir das concepções de Platão e Aristóteles. Este e, depois, Longino com o seu tratado sobre o sublime, *Do sublime*³⁴⁷, resistem às concepções de mimese de Platão e colocam questões que, de acordo com os comentários de Lacoue-Labarthe³⁴⁸ em “*A verdade sublime*”, determinam a concepção de mimese dos modernos. Segundo Lacoue-Labarthe, foi um modo de pensar o sublime “que manteve a memória, ainda que vaga e meio esquecida, de uma compreensão do belo mais original do que sua interpretação platônica do *eîdos-idéa*”, já que esse pensamento do sublime responde à preocupação de encontrar o que é “manifestamente irredutível, no belo, à apreensão eidética: este ‘não-sei-o-quê’ sem o qual o belo seria somente belo, e que é talvez de fato [...] um brilho, uma luz extrema, o próprio cintilar do aparecer: o *ekphanéstaton*”³⁴⁹.

O texto da *Física B* de Aristóteles especifica a relação da mimese com a arte dizendo primeiro que “a arte imita a natureza” (194 a) e depois (199 a), a partir da definição do que é a *tékhnè*, isto é, a *mimèsis*: “por um lado, a *tékhnè* leva a termo (completa, aperfeiçoa, *epiteleî*) o que a *phýsis* é incapaz de operar (*apergásasthai*); por outro lado, ela imita”³⁵⁰. Lacoue-Labarthe comenta que se Aristóteles pensa a mimese, como já foi observado, como *poésis*, concebe a *tékhnè*, “literalmente, como o *a-crésimo* da *phýsis*, quer dizer do aparecer (*pháinen*) como o crescer, o

346 Benjamin, W. “Antiguidade”. “Medalhão”, em Walter Benjamin. Obras escolhidas II. Rua de mão única, São Paulo: Editora Brasiliense, p. 40

347 LONGINO. Do sublime, Martins Fontes

348 LACOUÉ-LABARTHE., “A verdade sublime”, em Philippe Lacoue-Labarthe. A imitação dos modernos. Ensaios sobre arte e filosofia, org. Virginia de Araujo Figueiredo e João Camilo Penna, São Paulo; Ed. Paz e Terra, 2000, p. 226

349 LACOUÉ-LABARTHE “A verdade sublime”, ed. cit. p. 256.

350 LACOUÉ-LABARTHE, “O paradoxo e a mimese”, in p. 166

eclodir e o desabrochar (*phýein*) à luz³⁵¹. Se “o tornar presente” pela produção poética é o meio através do qual se obtém o saber, o saber aparece através da *mimèsis*, pois, segundo *a Poética*, a “*tékhne*, da qual a poesia é somente um modo, mas talvez o mais alto, é a produção (*poiesis*) do saber (*máthéseis*)”.³⁵²

O filósofo continua seus comentários notando que, se a mimese tem o poder de tornar presente, não se refere a uma reprodução convencional ou a uma cópia, mas àquilo que, sem a presentificação, “não se teria tornado presente *como tal* e permaneceria dissimulado, ‘cripto’”³⁵³. Portanto, a mimese define a relação do saber com a *phýsis* e é a condição de possibilidade do saber, pois a *mimèsis* revela a *phýsis*. De acordo com essas concepções, Longino apresenta as bases do que será o pensamento do sublime, mostrando que, se há coisas no discurso relativas à *phýsis*, “temos que apreendê-lo da arte (*tékhne*) e de nenhuma outra fonte”.³⁵⁴ Como observa Lacoue-Labarthe, Kant repete muitas das afirmações do tratado do pseudo-Longino³⁵⁵. Essa obra pode ser considerada uma obra filosófica peculiar para a época, pois pensa a essência da arte a partir do sublime, do grande, ou melhor, mostra em que condições o grande é possível na arte, interrogando os exemplos da finda “grande arte” grega: os Trágicos, Píndaro, Safo, Tucídides, Platão.

Longino considera então que o sublime depende de uma *tékhne*, apoiando-se na distinção entre o inato – o dom da natureza ou a própria obra da natureza (*phýsei*), tudo o que é liberado da *phýsis*, na arte – e o adquirido. Trata-se, portanto, da questão do gênio, que influenciará as concepções de Kant. Ao gênio, Longino atribui uma “grande natureza”, dons dos céus, presentes extraordinários, e assim afirma que o sublime provém da *phýsis* (o gênio) e de uma *tékhne*. O pensador afirma que a *phýsis* é autônoma, ou ainda, segue sua própria lei e possui um método, isto é, não é exatamente fortuita, constituindo a base e o princípio de toda a produção. A obra, por sua vez, precisa ser limitada pelo método, pois sem

351 LACOUÉ-LABARTHE, “A verdade sublime”, ed. cit. p. 256. o autor comenta que no livro B da Física, 194a, está a essência da teoria Aristotélica da mimese, a qual Longino interpreta e estabelece seu conceito de arte sublime. A mimese dos modernos se efetiva a partir do sentido de completar o que permanece incompleto, mas ordenada a partir da perspectiva de superar os antigos, não como busca de ser uma copia melhor que o original, mas a partir de uma revisão do problema em profundidade, repetindo o que eles nunca forma. Isto é, uma repetição que remete à Freud e à lógica da *nachträglichkeit*, o après-coup, que se refere a reconstruir a “cena primitiva” após um processo de análise, percurso interior analítico.

352 LACOUÉ-LABARTHE, “A verdade sublime”, ed. cit., p. 258

353 LACOUÉ-LABARTHE, “A verdade sublime”, p. 258

354 LACOUÉ-LABARTHE “A verdade sublime”, p. 258

355 Pseudo-LONGINO (213-273 d. C.) Filósofo grego, discípulo de Amônio saccas, que estudou na escola neoplatonoca de Alexandria. Atribuiu-se a ele, erroneamente, o tratado intitulado Do Sublime, primeiro registro sobre o sublime. Também poderia se tratar de Cassius Longinus, Dionysius Longino ou Dionysius de Halicarnassus. Sabe-se agora que o tratado remonta ao século I d. C. e o erro quanto à autoria fez com que se optasse por identificar o autor como pseudo-Longino ou Anônimo.

preceitos técnicos, “abandonados apenas a seus ímpetos e ignorante temeridade, os gênios correm perigo maior, pois, se muitas vezes precisam de espora, muitas outras, de freio”³⁵⁶.

É importante lembrar que, para Benjamin, a mimese é essencialmente linguagem, na mimese está a essência da linguagem e do conhecimento. Ela é saber que não se reduz ao ver ou ao demonstrar. A mimese faz surgir a própria *phýsis*, que se presentifica nos signos da linguagem. A leitura da escrita das coisas supõe a mimese capaz de torná-las presente e fazer emergir a verdade. Benjamin se volta para a arte, pois nela está a possibilidade de a linguagem cumprir a sua tarefa messiânica de superar a natureza, mesmo na ordem humana, mantendo o potencial de denominação no ato de nomear, afastado de todo interesse instrumental ou referencial. A faculdade mimética está referida a um processo de produção de imagens que forma um sistema de passagens contínuas, as quais presentificam e especificam a temporalidade da verdade, no espaço ontológico e histórico da linguagem. Se Benjamin se volta para a arte é porque ela é linguagem cuja essência mimética resguarda o caráter ontológico da verdade, inacessível ao conhecimento físico-matemático, mas inscrito no caráter cognitivo do belo. Entretanto, o filósofo opera uma crítica ao belo kantiano e pensa a verdade como sublime. Para Benjamin, a verdade da beleza é sublime e responde ao processo crítico de sua apresentação, que estudarei mais adiante.

As concepções de Benjamin, como exposto no início do meu trabalho, se desenrolam a partir de uma generalização que Kant faz do termo *Darstellung*³⁵⁷, na *Crítica da faculdade do juízo*. Nesta crítica, a *Darstellung* é ação da

356 LONGINO. Do sublime, II, 2. In: *A poética clássica*. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, Edusp, 1981, p. 72. Citação extraída do ensaio de Lacoue-Labarthe “A verdade sublime”, in *A imitação dos modernos*,

357 *Darstellung*, também é traduzida por *exhibitio*. Encontramos o uso de *Darstellung* na CFJ em: 2ª Introdução, & VIII, p.36, § 23, p. 89, § 26, p.98, § 30, p. 126, § 31, p. 127, § 35, p. 133, § 25, p. 95, § 26, p. 100, “Observação geral sobre a exposição dos juízos reflexivos estéticos”, p. 121, § 48, p. 159 n. 193 e § 59.

imaginação que, no alargamento de seus limites, apresenta ideias estéticas³⁵⁸ e o sentimento de prazer do belo e do sublime.³⁵⁹

Quando Kant descreve, na *Crítica da faculdade do juízo*, a arte bela e a possibilidade da obra de arte sublime, relacionando-a ao papel do gênio – que é o artista sublime –, abre um novo caminho para a crítica estética.³⁶⁰ A partir de suas concepções sobre a faculdade da imaginação como a própria “faculdade da apresentação” (*Darstellung*), refere a apresentação à apreensão das obras de arte e afirma que o poder da imaginação de supor qualquer coisa está relacionado à capacidade de reconhecer e produzir imagens, as quais não podem ser pensadas nos limites do esquematismo dos conceitos, ou melhor, de acordo com leis ou regras estéticas determinadas.

Howard Caygill comenta, no verbete sobre a faculdade da imaginação, no *Dicionário Kant*³⁶¹, que Kant é influenciado pela síntese das concepções de Platão e Aristóteles empreendidas pelos filósofos renascentistas Marsílio Ficino e Pico della Mirandola, que determinaram seu papel como veículo entre a sensação e as ideias, e especificaram o papel do gênio como perfeita expressão dessa unidade. Também faz parte do contexto de suas reflexões as discussões de filósofos racionalistas como Christian Wolff, que consideravam a associação entre sensibilidade e razão perniciosa para a clareza do conhecimento, dos wolffinianos que na década de 1730 exigiam uma lógica da imaginação e dos sentidos para complementar o entendimento, e das considerações de filósofos como A.G. Baumgarten e o crítico Jacob Bodmer que incluíram na filosofia a estética e a poética. Diante dessas problematizações, Kant trabalha com o conceito de imaginação tanto como atividade fundamental da alma entre sensibilidade e entendimento quanto também como um fator central na produção artística. É nessa perspectiva que Kant, na *Crítica da faculdade do juízo*, nega qualquer regra

358 Ver KANT, CFJ, “Da relação do gênio com o gosto”, p. 159, (n.193). Kant comenta que “Espírito, em sentido estético, significa o princípio vivificante no ânimo. Aquilo pelo qual este princípio vivifica a alma”, o material que ele utiliza para isso é o que, conformemente a fins, põe em movimento as forças do ânimo, ie, um jogo em que o ânimo se fortalece e adquire um suplemento de vida. Na p. 163. Kant diz que o gênio, que é um talento para arte e pressupõe uma relação da imaginação ao entendimento, se mostra não tanto na realização do fim proposto na exibição/apresentação de um conceito determinado, quanto, muito mais, na exposição ou expressão de ideias estéticas, que contém uma rica matéria para aquele fim, por conseguinte, ele representa a faculdade da imaginação em sua liberdade de toda a instrução das regras e, no entanto, como conforme a fins para a exibição do conceito dado; finalmente o gênio se explica pela “subjéctiva conformidade a fins espontânea e não intencional, na concordância livre da faculdade da imaginação com a legalidade do entendimento, [que] pressupõe uma tal proporção e disposição destas faculdades como nenhuma observância de regras, seja da ciência ou da imitação mecânica, pode efetuar, mas simplesmente a natureza do sujeito pode produzir”

359 KANT, CJ, § 23, p. 89

360 Ver a discussão sobre a estética kantiana em *A imitação dos modernos*, ed. cit., p. 239 e seg.

361 Caygill, H. *Dicionário Kant*, ed. cit., verbete “imaginação, faculdade da”, p. 187

objetiva de gosto ou qualquer princípio do gosto que forneça o critério universal do belo, através de conceitos determinados, e justifica, na “Analítica do sublime”, a possibilidade da obra de arte sublime e sua transmissão através do gênio.³⁶² Lacoue-Labarthe chama atenção, então, para a relação que Kant estabelece entre o sentimento do sublime e uma maneira de pensar, a qual o liga às máximas da razão e suas ideias, atribuindo à razão uma dominação sobre a sensibilidade.

Ora, Kant vê, na possibilidade interna das faculdades no sujeito, “a concordância entre uma natureza externa e algo no próprio sujeito e fora dele que não é natureza e tampouco liberdade, mas que, contudo, está conectado com o fundamento desta, ou seja, o suprassensível no qual a faculdade teórica está ligada, em vista da unidade da razão, com a faculdade prática de um modo comum <*gemeinschaftlichen*> e desconhecido”³⁶³.

Na verdade, Kant, nas três Críticas que compõem o seu sistema e diante da extensão das relações instauradas na razão a partir do que nos afeta, pretende dar conta das experiências a que somos submetidos enquanto homens pertencentes a uma cultura. Tenta então determinar o domínio abrangente da faculdade de julgar e com ele a atividade da imaginação. Ora, sabe-se que as diferentes maneiras em que o objeto nos aparece e nos afeta instauram relações na unidade da “apercepção transcendental”, que engendram juízos nos quais a imaginação vai tentar agir, segundo Kant, em conformidade com a subordinação sistemática à unidade de nosso entendimento, para tornar possível um sistema da experiência. Por isso, a imaginação, além da função de sintetizar e esquematizar *a priori* em relação às formas da sensibilidade em conformidade com os conceitos do entendimento, desempenha também atividades específicas em relação ao entendimento, no juízo do belo, e em relação à razão, no sublime.

Embora Kant considere que a imaginação concentre a força fundamental, cuja função é ligar, e embora declare que a atividade da imaginação é “uma arte oculta nas profundezas da alma humana, cujo funcionamento dificilmente poderemos alguma vez arrancar à natureza e pôr a descoberto perante nossos olhos”³⁶⁴, essa atividade é explicada na dimensão referencial das representações e comparações. Na *Crítica da razão pura*, como se sabe, trata-se de uma atividade

362 KANT, I. *Crítica da faculdade do juízo*, “Analítica do sublime”, § 49 “As faculdades do animo que constituem o gênio”, p. 159

363 KANT I. CFJ, § 59, p. 198

364 KANT, I. CRP, A 141, B 181. Aliás, segredo que Descartes tentava desvelar “dissecando a cabeça de vários animais”, in Caygill, p. 187

referida à objetividade do conhecimento, cuja validade se efetiva na limitação do uso cognitivo de geração de imagens relativo ao esquematismo dos juízos determinados por conceitos. Na *Crítica da faculdade do juízo*, mesmo quando Kant estende a função da imaginação, ela desempenha atividades específicas que concedem à razão e às suas ideias um domínio sobre o sensível. Assim, diferentemente da *Primeira Crítica*, onde a imaginação atua como mediadora e apresenta um fenômeno que aparece na intuição, colocando-o ao lado de um conceito para o juízo³⁶⁵, na *Crítica da faculdade de julgar* a apresentação, *Darstellung*, se refere à apresentação das Ideias estéticas.³⁶⁶ Kant afirma:

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 e, conseqüentemente, nenhuma linguagem alcança inteiramente nem pode tornar compreensível. Vê-se que ela é a contrapartida “*Pendant*” de uma ideia da razão que inversamente é um conceito ao qual nenhuma representação da faculdade da imaginação pode ser adequada.³⁶⁷

Tais ideias afirmam o poder de a imaginação criar uma outra natureza e produzir “a complacência [no juízo de reflexão do belo e do sublime]... que não se prende a um conceito determinado, mas contudo é referida a conceitos, se bem que sem determinar quais”³⁶⁸. As ideias estéticas são puras intuições sem conceito, pois são apresentações indiretas do conceito que se referem a símbolos; elas são formas sensíveis, referidas a atributos estéticos de um objeto, cujo conceito não pode ser apresentado adequadamente.

Lacoue-Labarthe observa, em “A Verdade sublime”³⁶⁹, que Kant absorve os ensinamentos de Longino, quanto à possibilidade de uma arte sublime. Ao dizer que a arte está em íntima relação com “a alma”, ou espírito (*Gemüt*) de uma obra, definindo-o como o “princípio vivificante no ânimo”, Kant responde à lógica do excesso com que tradição caracteriza o sublime, pois esse princípio se explica como um acréscimo de vida. Quando Kant diz que o princípio vivificante

365 DELEUZE, *A filosofia crítica de Kant*, p. 16. Fundamentalmente, o que se nos apresenta é o que aparece na intuição, o fenômeno enquanto diversidade sensível empírica (a posteriori). O fenômeno é aparição: aparece no espaço e no tempo, assim, a intuição pura não pode ser considerada uma representação nem a sensibilidade fonte de representações, pois deve-se pensar que ela é re-presentação”, ou seja, “uma retomada ativa daquilo que se apresenta, portanto, uma atividade e uma unidade que se distingue da passividade e da diversidade inerentes à sensibilidade como tal.”

366 Ver CFJ, “Da relação do gênio com o gosto”, p. 159, (n.193). Kant comenta que “Espírito, em sentido estético, significa o princípio vivificante no ânimo. Aquilo pelo qual este princípio vivifica a alma”.

367 LACOUÉ-LABARTHE, “A verdade sublime”, ed. cit. p. 227. KANT, CFJ, § 49, p. 159

368 KANT, CFJ, & 23 “Análise do Sublime”, “Passagem da faculdade de ajuizamento do belo à de ajuizamento do sublime”, pg. 89-90.

369 LACOUÉ-LABARTHE, “A verdade sublime”, em Philippe Lacoue-Labarthe. *A imitação dos modernos. Ensaio sobre arte e filosofia*, org. Virginia de Araujo Figueiredo e João Camilo Penna, p. 226

do ânimo “não é nada além da faculdade de apresentação das ideias estéticas”, ele repete Longino, explicando que essas ideias são representações que dão “muito a pensar”³⁷⁰, e expõe a visada metafísica com relação ao papel da imaginação.

Embora o juízo do belo kantiano não admita regras e nem pode estar referido a uma ciência, a liberdade da imaginação (a sensibilidade de nossa faculdade) em seu jogo com o entendimento concorda com ele. Na verdade, o juízo de gosto dita a conformidade da faculdade da imaginação em sua legalidade ao entendimento, e dá a essa liberdade leis que ajustam a imaginação ao entendimento, leis que apontam para um certo controle da sensibilidade. Sua função estabelecida na CRP, de apresentação (*Darstellung*) de um conceito na intuição para um juízo determinado³⁷¹, se estende. Walter Benjamin opera uma crítica ao belo através do sublime, na medida não só da impossibilidade de se referir a beleza a uma representação determinada por conceito, mas a partir da passagem do belo ao sublime na apresentação de ideias estéticas.

Se Kant afirma que a apresentação das ideias estéticas é um trabalho da faculdade da imaginação, referido ao Espírito (*Gemüt*) que vivifica a alma em um jogo que se mantém por si mesmo, ele determina a faculdade da imaginação como a própria apresentação dessas ideias.³⁷² Na arte bela, a exposição (*exhibition*) ou apresentação (*Darstellung*) da ideia estética está em relação a uma representação indeterminada da matéria (da intuição) que se constitui como se fosse a apresentação de um conceito, numa “subjetiva conformidade a fins espontânea e não intencional”³⁷³, que se afasta da imitação mecânica e supõe a atuação do gênio³⁷⁴, isto é, está referida a uma produção realizada a partir da

370 KANT, I. CFJ, § 49 p. 159, (n°193) § 57, Observação 1, p.187

371 KANT, I. CFJ, “Introdução publicada”, VIII, “Da representação lógica da conformidade a fins da natureza”, “se o conceito de um objeto é dado, nesse caso, a atividade da faculdade do juízo, no seu uso para o conhecimento, consiste na apresentação <Darstellung> (exhibition), isto é no fato de colocar ao lado do conceito uma intuição correspondente...” [] quando realizamos, como na arte, um conceito que é para nós fim, realizamos a conformidade a fins da natureza subjetiva, na forma da coisa esta se refere a um princípio da própria faculdade do juízo para arranjarmos conceitos nessa multiplicidade desmedida, e assim “atribuímos à natureza como que uma consideração das nossas faculdades de conhecimento segundo a analogia de um fim; e assim, nos é possível considerar a beleza da natureza como apresentação do conceito de conformidade a fins formal (simplesmente subjetiva) e os fins da natureza como apresentação do conceito de conformidade a fins real (objetiva). Uma delas ajuizamos mediante o gosto (esteticamente, mediante o sentimento de prazer), a outra mediante o entendimento e a razão (logicamente, segundo conceitos)”. A primeira é a faculdade do juízo estética e a segunda a teleológica. p. 36-37

372 KANT, I. CFJ, P. 159

373 KANT, I. CFJ, §49, “Das facultades do animo que constituem o gênio”, p. 163

374 “O gênio é a originalidade exemplar do dom natural de um sujeito, no uso livre de suas faculdades de conhecimento” [...] o qual, “é um exemplo não para a imitação, mas para a sucessão por outro gênio.” Deste modo, se mantém o espírito da obra e desperta o sentimento de originalidade de outro gênio permitindo que na liberdade de coerção a regras, a própria arte obtenha uma nova regra “pela qual o talento mostra-se exemplar”. No entanto, se o gênio é um favorito da natureza, seu exemplo é um ensinamento metódico segundo regras extraídas daqueles produtos do espírito, fazendo com que a arte bela seja uma imitação dessas regras, no sentido de um ensinamento, para as quais a natureza deu a regra através de um gênio. As ideias estéticas têm seu máximo de extensão na poesia. CFJ, § 46 e § 49, p. 153 e p. 163-4

natureza do sujeito, que se torna exemplar e promove um ensinamento das regras que a natureza forneceu ao gênio. A apresentação (*Darstellung*) aqui, portanto, se refere ao *modus aestheticus*³⁷⁵ de apresentação da conformidade a fins formal da beleza da natureza, simplesmente subjetiva, cujo padrão é o sentimento da unidade na apresentação, o qual produz uma arte que visa a adequação à ideia e não é simplesmente uma singularidade (produto maneirista, sem espírito).³⁷⁶ Se na arte bela a expressão de ideias estéticas é ocasionada pela própria expressão de um objeto, na natureza bela a simples reflexão sobre uma intuição dada, sem conceito do que o objeto deva ser, comunica ou desperta a ideia da qual aquele objeto é considerado expressão. A arte é o modo de expressão de que os homens se servem para comunicar-se entre si tanto segundo conceitos como segundo sensações, através da palavra, do gesto e do som, pois assim se transmite o pensamento, a intuição e a sensação. O modo de representação dessas intuições sem conceito Kant chama de hipotiposes simbólicas³⁷⁷, ou seja, a apresentação (*exhibition, Darstellung*) de palavras que são expressão de um conceito, ou seja, apresentações indiretas do conceito, e, por isso, referidas a uma intuição regida pela lei da associação da faculdade da imaginação. É o que Kant chama de símbolo.

Portanto, o termo, apresentação (*Darstellung*) na terceira *Crítica* está referido ao juízo reflexivo estético, que tem como fundamento de determinação o sentimento *a priori*, no sujeito, de prazer e desprazer. A complacência está vinculada à simples apresentação ou à faculdade de apresentação, “de modo que esta faculdade ou a imaginação é considerada, em uma intuição dada, em concordância com a faculdade dos conceitos do entendimento ou da razão, como promoção desta última”, sendo que esse prazer é superior e expressão sensível de um juízo puro, de uma operação de julgar.³⁷⁸ Ora, a forma pura desse prazer superior significa a reflexão de um objeto singular na imaginação. Portanto, “a forma é o que a imaginação reflete de um objeto, por oposição ao elemento

375 Os conceitos requerem intuições, se são empíricos são intuições chamadas exemplos; se são conceitos do entendimento, as intuições que lhes corresponde são chamadas esquemas. Os conceitos da razão ou ideias não tem realidade objetiva, pois nenhuma intuição lhes corresponde adequadamente.

376 “O gosto é a disciplina do gênio” “O poeta simplesmente anuncia um jogo que entretém com ideias e do qual, contudo, manifesta tanta coisa para o entendimento, como se ele tivesse simplesmente tido a intenção de impulsionar seu ofício”. Aqui o gosto é o mais importante, pois dita a conformidade da faculdade da imaginação, em sua legalidade, ao entendimento, portanto dá a essa liberdade leis que apontam para a dominação da sensibilidade, leis que ajustam a imaginação ao entendimento. CFJ, p. 166

377 As hipotiposes simbólicas se opõem às esquemáticas, correspondentes ao conceito do entendimento. CFJ, p. 196

378 KANT. CFJ & 9, pg. 62

material das sensações que este objeto provoca enquanto existe e age sobre nós”³⁷⁹. Esse objeto não ganha objetividade através de um conceito, mas o entendimento intervém aí de certa maneira, pois ele reflete um objeto singular, do ponto de vista da forma. Se a imaginação não se refere a um conceito determinado, se refere ao próprio entendimento como faculdade dos conceitos em geral e, assim, a um conceito indeterminado³⁸⁰. Isso quer dizer que a imaginação na sua liberdade pura concorda com o entendimento na sua legalidade não especificada e poderíamos afirmar que a imaginação aqui “esquematiza sem conceitos”³⁸¹. A imaginação não age mais determinada conforme a um conceito, e ao invés de esquematizar “manifesta sua liberdade mais profunda refletindo a forma do objeto. “Ela joga-se de certo modo na contemplação da figura, torna-se imaginação produtiva e espontânea como causa de formas arbitrárias de intuições possíveis”³⁸². Este é o acordo livre entre a imaginação e o entendimento. Nesse caso, ela seria livre e ele indeterminado.³⁸³

Por isso, Kant diz que as hipotiposes³⁸⁴ simbólicas são formas reflexivas estéticas que se fazem por analogia ao esquematismo, isto é, segundo a forma da reflexão.³⁸⁵ Se digo que o belo é símbolo do moralmente bom, ele apraz e pretende concordância de qualquer outro, na reflexão sobre esse prazer que se dá a partir de impressões dos sentidos, pois o ânimo é consciente de uma elevação e enobrecimento sobre essa receptividade, apreciando o valor de outros, segundo semelhante máxima da faculdade do juízo. Ora, o gosto tem em mira o inteligível, mas a partir de leis que a faculdade do juízo mesma estabelece em relação aos objetos de um prazer puro; portanto, da mesma forma como a razão o faz com respeito à faculdade de apetição. Deste modo, voltamos à afirmação de que “a faculdade do juízo se vê referida, quer devido à possibilidade externa de uma

379 DELEUZE, *A filosofia crítica de Kant*, p. 54. Kant, CFJ, & 14 a faculdade de sentir é desinteressada e, também, não é legisladora, os objetos não lhe estão submetidos, apesar de o juízo estético ser sempre particular, pois é indiferente à existência do objeto. Na verdade, o juízo estético legisla sobre si mesmo, é heautônomo, pois a faculdade de sentir exprime somente as condições subjetivas para o exercício das faculdades e não as condições a que um gênero de objetos deve estar submetido.

380 KANT, I. CFJ, p. 126, & 30, n. 132

381 KANT, I p. 56, CFJ, & 35

382 KANT, I CFJ & 16

383 KANT, I, p. 56

384 KANT, CFJ, p. 196. Ver sobre a questão das hipotiposes, na página 66-67 deste trabalho.

385 Os símbolos são apresentações indiretas do conceito, pois fazem isso mediante uma analogia para qual nos servimos de intuições empíricas. Nesta analogia a faculdade do juízo cumpre uma dupla função: aplicar o conceito ao objeto de uma intuição sensível e aplicar simples a regra da reflexão sobre aquela intuição, a um objeto totalmente diverso, do qual o primeiro é apenas um símbolo. O exemplo de palavras que são hipotiposes simbólicas são: fundamento, depender, fluir, substância, ie, expressões para conceitos, não mediante uma intuição direta, mas somente segundo uma analogia com ela, ie, segundo uma transferência da reflexão sobre um objeto da intuição a um conceito totalmente diverso, ao qual uma intuição jamais poderá corresponder, diretamente. Assim, nosso conhecimento de Deus é simplesmente simbólico. CFJ, p. 196.

natureza concordante com ela, a algo no próprio sujeito e fora dele que não é natureza e tampouco liberdade, mas que, contudo, está conectado com o fundamento desta, ou seja, o supracognitivo, no qual a faculdade teórica está ligada, em vista da unidade, com a faculdade prática de um modo comum e desconhecido”³⁸⁶. Ora, a liberdade da imaginação, portanto, a sensibilidade de nossa faculdade é representada no ajuizamento do belo como concordante com a legalidade do entendimento, mas não como no juízo moral,³⁸⁷ já que nele a liberdade da vontade é pensada como concordância da vontade consigo própria, segundo leis universais da razão, ou seja, a fundação de máximas.

O acordo livre entre a imaginação e o entendimento no belo se refere a uma representação que pode conduzir a conceitos, numa conformidade a fins com o sentimento de prazer. Diferentemente, o sublime tem como causa o sentimento de desprazer. Diante dele, a imaginação se entrega a uma atividade diferente da reflexão formal, pois o sentimento do sublime é experimentado diante do informe ou do disforme (imensidade e potência). A imaginação se confronta com seu próprio limite, é forçada a atingir o seu máximo, mas experimenta a insuficiência desse máximo e recorre à razão, a qual “nos força a reunir, num todo, a imensidade do mundo sensível”. Como observa Deleuze, a imaginação não tem limite enquanto se trata de apreender (apreensão sucessiva de partes), mas, na medida em que deve reproduzir as partes precedentes conforme vai chegando às seguintes, tem um máximo de *compreensão* simultânea.”³⁸⁸ Por isso, diante do imenso é incapaz de representá-lo e busca ampliar o seu máximo recaindo sobre si mesma³⁸⁹ e deixando que a razão cumpra sua tarefa de acordo com sua ideia de sensível.³⁹⁰ Por isso Kant afirma que “o sublime consiste simplesmente na relação em que o sensível, na representação da natureza é ajuizado como apto a um possível uso supracognitivo do mesmo”³⁹¹. Kant nos diz logo no começo de sua

386 KANT, CFJ, p.198

387 O belo apraz imediatamente, mas só na intuição reflexiva, não, como a moralidade no conceito. Também, o princípio subjetivo do ajuizamento do belo é representado como universal, ie, válido para qualquer um, mas não como cognoscível por algum conceito universal, como a moralidade que se estabelece pela fundação de máximas. KANT, CFJ, p.198

388 KANT, CFJ, p.57. Ver Deleuze, p. 58

389 Ibidem, CFJ, & 26

390 KANT, CFJ, p.106 No sublime, tanto pensado como uma grandeza descomunal, como um poder imenso (sublime matemático e sublime dinâmico), trata-se de “uma desconformidade a fins da faculdade da imaginação a ideias da razão e a seu suscitamento, a qual é efetivamente representada como conforme a fins. Isto quer dizer que “o juízo estético torna-se subjetivamente conforme a fins para a razão como fonte das ideias, isto é, para uma tal compreensão intelectual, para a qual toda a compreensão estética é pequena; e o objeto é admitido como sublime com um prazer que só é possível mediante um desprazer.”

391 KANT, CFJ, p. 113

“Analítica do sublime” que o “prazer do sublime está vinculado à simples apresentação ou à faculdade da apresentação”³⁹² e, deste modo, a identifica com a faculdade da imaginação, referindo-a aos objetos dos sentidos vivificados através da ideia do suprassensível.

Nota-se que a liberdade da imaginação, no sublime kantiano, se manifesta na medida em que o sujeito supera na sensibilidade a sensação de obstáculos, a partir do sentimento moral. Ele provoca uma modificação no estado do sujeito que o faz superar a natureza e a si mesmo. Segundo Kant, a determinabilidade do sujeito pela ideia de liberdade, mostra sua superioridade e o parentesco “com a faculdade do juízo estético e suas condições formais, na medida em que pode servir para representar a conformidade a leis da ação por dever ao mesmo tempo como estética, isto é, como sublime, ou como bela”³⁹³.

Se a imaginação se curva à razão, que sempre está apta a dar conta de uma totalidade, ela reconhece o respeito devido à razão evidenciando a superioridade, nele, da ideia de liberdade e a conformidade a fins para a razão como fonte das ideias. Trata-se de uma adequação às ideias da razão como lei. Essa “harmonia” faz com que o desprazer inicial do sentimento sublime se torne prazer.³⁹⁴

Ora, a imaginação faz uma violência a si mesma, o que prova, segundo Kant, a disposição de ânimo semelhante à disposição para o sentimento moral no homem, que cumpre as leis da própria razão³⁹⁵. A imaginação recorre a um acordo com a razão pura, a qual ultrapassa o domínio da sensibilidade e dá conta de uma totalidade, a partir da exigência de completude da própria razão, que busca um fundamento no suprassensível. Diante de sua incapacidade de oferecer uma representação intuitiva do sublime, o desprazer que lhe corresponde transforma-se em prazer na medida em que a imaginação permite que a razão a ela se una, na sua tarefa e no seu destino. O sublime é reportado a um objeto sem forma e “uma receptividade do mesmo para ideias”³⁹⁶. Ora, a razão encontra nessa harmonia

392KANT. CFJ, &23, p. 89

393 KANT, CFJ, p. 114

394 KANT, I. CFJ “Nossa faculdade da imaginação prova, mesmo no seu máximo esforço com respeito à compreensão, por ela reclamada de um objeto dado em um todo da intuição (por conseguinte para a apresentação da ideia da razão), suas barreiras e inadequação, contudo ao mesmo tempo sua determinação para a efetuação da adequação à mesma como lei. Portanto, o sentimento do sublime na natureza é respeito por nossa própria destinação, que testemunhamos a um objeto da natureza por uma certa sub-repção (confusão de um respeito pelo objeto como respeito pela ideia da humanidade em nosso sujeito) o que por assim dizer torna-nos intuível a superioridade da determinação racional de nossas faculdades de conhecimento sobre a faculdade máxima da sensibilidade”, p.103 n. 97

395 KANT. CJ, &29 p. 115

396 KANT, CJ&29, p. 111

uma superioridade do sujeito sobre a natureza e sobre si mesmo. O fracasso da imaginação desperta na razão um “saber” sobre o númeno e esse acordo faz a imaginação trabalhar sem imagem. Embora se sinta livre, a ideia de moralidade está presente e dita seu limite, impedindo-a de representar imagens de númenos, como as religiões muitas vezes fazem.

Lacoue-Labarthe nota que a explicação de Kant de que “a imaginação (como faculdade produtiva do conhecimento) é mesmo muito poderosa, na criação como que de uma outra natureza a partir da matéria que a natureza efetiva lhe dá”³⁹⁷, marca a “destinação da faculdade da imaginação, no sublime, ao suprasensível e obriga-nos a pensar subjetivamente a própria natureza em sua totalidade como apresentação de algo suprasensível, sem poder realizar objetivamente essa apresentação”³⁹⁸.

Ora, a impossibilidade de a imaginação se situar no sensível e a liberação do acordo com o entendimento, fazem com que a imaginação não só trabalhe sem conceitos como também, por não conseguir refletir a forma de um objeto, trabalhe sem imagem. Nessa perspectiva, a possibilidade da arte sublime se refere à apresentação de uma ideia estética, da ideia que dá muito a pensar, da ideia referida a imagens indeterminadas. A beleza da obra de arte, então, segundo a proposta de Kant, diferentemente da beleza da natureza, inclui nela uma parte sublime, porque a representação de uma coisa bela apresenta um objeto que não pertence ao domínio do sensível e atinge a esfera suprasensível da liberdade, quando a imaginação trabalha sem conceito e sem imagem.

Kant apresenta como exemplo das imagens indeterminadas a expressão sobre a águia de Júpiter, “segurando o raio entre suas garras”, dizendo que são “representações afins que permitem pensar mais do que se pode expressar, em um conceito determinado por palavras”, e, por isso, Kant afirma que a “poesia retira o espírito que vivifica suas obras, unicamente, dos atributos estéticos que acompanham os atributos lógicos e impulsionam a faculdade da imaginação para pensar de modo não desenvolvido, mais que em um conceito, por conseguinte, em uma expressão lingüística determinada”³⁹⁹. O exemplo de Kant é um verso do poeta alemão Withoff que descreve o sentimento da virtude – “Nascia o sol, como

397 KANT I. CFJ, § 49, p. 159. LACOUÉ-LABARTHE,, “A verdade sublime”, ed. cit. p. 227.

398 KANT I. CFJ, § 59, p. 114

399KANT. CFJ & 49, pg. 161

a tranquilidade nasce da virtude⁴⁰⁰ – o qual, segundo ele, difunde um grande número de sentimentos sublimes.

Essas imagens indeterminadas se referem à sublimidade exemplificada como a representação do sublime, por duas vezes na *Crítica da faculdade do juízo*. Elas se tornaram a quintessência de uma estética do sublime, uma vez que remetem à impossibilidade de uma representação, a um modo peculiar de pensar que chama atenção para a dimensão suprassensível do sagrado: para ausência de imagem de Deus e a sublimidade da verdade. Kant comenta na “Observação geral sobre a exposição dos juízos reflexivos estéticos” sobre o mandamento transmitido através de Moises, que “talvez não haja, no Código Civil *dos Judeus*, passagem mais sublime que o mandamento: Tu não deves fazer-te nenhuma efígie nem qualquer prefiguração, quer do que está no céu na terra ou sob a terra. [...]. Este mandamento [...] vale também acerca da representação da lei moral e da disposição à moralidade em nós⁴⁰¹. Mais adiante, Kant, numa nota do § 49, comentando o verso de Withoff, transcreve a inscrição sobre o templo de Isis (a mãe natureza), a qual considera a expressão do mais sublime: “Eu sou tudo o que é, que foi e que será e nenhum mortal descerrou meu véu⁴⁰²”.

Os dois exemplos expõem a impossibilidade de representar o divino. Eles tratam da interdição da representação de Deus e da verdade. Os deuses não falam por sua própria voz, são declarações transmitidas em escritas que mostram que o Deus fala indiretamente. Como comenta Lacoue-Labarthe, as enunciações se referem à definição canônica do sublime que desde Longino diz que o sublime “é toda a representação do inapresentável”. A questão que se coloca aqui é o limite da apresentação, pois nem tudo se apresenta ou pode ser apresentado em uma imagem totalizada.

Essa questão expõe toda a problematização da filosofia de Walter Benjamin. Ora, a imaginação na filosofia kantiana ainda se refere a leis de condições teóricas de uma razão pura ou das relações análogas a esquemas⁴⁰³, nos quais uma imagem se liga a outra imagem, sob a concepção de que é possível representar séries inteiras de percepções, a partir de sua faculdade reprodutiva. Essas atividades estão referidas a uma consciência que, embora de caráter

400 KANT. CFJ & 49, pg. 161. Poema de J. ph. L. Withoff, 1725-89.

401 KANT, I. *Crítica da Faculdade de Julgar*, “Observação geral sobre a exposição dos juízos reflexivos estéticos”, p. 121.

402 KANT, I. *Crítica da Faculdade de Julgar*, “As faculdades do ânimo que constituem o gênio”, p. 162

403 Ver a questão das observações de Kant sobre as hipotiposes simbólicas, na página 124 desse trabalho.

transcendental, constitui as diferentes maneiras em que o objeto aparece e afeta um sujeito, pois a definição de Kant de arte bela mostra a relação de conformidade a fins do sujeito, visando a objetos. Contudo, na medida em que, assim como a ideia, a imaginação cumpre sua destinação ao suprassensível⁴⁰⁴ e marca a passagem do belo ao sublime, do sensível ao suprassensível, é essa passagem que vai estimular os desvios que Benjamin opera em sua concepção de belo.

Walter Benjamin desloca as duas categorias fundamentais que determinam o juízo reflexivo estético na *Crítica da faculdade do juízo*, o belo e o sublime. Faz uma crítica ao belo através do sublime, na medida da impossibilidade de se referir a beleza a uma representação, a uma forma totalizada, à imagem da perfeição e da completude. Nessa perspectiva, o exemplo da interdição da imagem, da representação de Deus é que pode explicar sua concepção de verdade: a verdade que está no fundo de toda expressão e aparece no sem-expressão. A verdade é identificada com o nome que traz consigo o sem-nome e cuja materialidade é simbólica, é imagem indeterminada, incompleta e efêmera.

Winfried Menninghaus comenta, no seu ensaio⁴⁰⁵ sobre o conceito de <sem-expressão> (das *Ausdrucklose*) no pensamento de Benjamin, que ele não designa uma falta subjetiva de expressão. Contudo, constitui, antes, uma variante suplementar em uma série de conceitos estético-teológicos de primeiro plano, que terminam em alemão com o sufixo <los>, e dão um conteúdo positivo à ausência que eles refletem. Assim, o caráter desinteressado (*Interesselose*), sem-finalidade (*Zwecklose*) e sem-conceito (*Begriffslose*) do belo na filosofia kantiana explica essa positividade. Tal positividade reporta a ausência de imagem de Deus, referida à interdição judaica da imagem, à teoria do “sem-expressão”⁴⁰⁶ de Benjamin, porque inclui, nos diversos domínios do seu pensamento, os modos variantes de uma ausência de imagem que atualiza aquele mandamento. Benjamin evidencia nas realizações humanas profanas – na arte, na língua, na memória, na história – a presença do sagrado na produção das imagens que chegam sem determinação,

404 Em acordo com a razão, a imaginação supera seu próprio limite de modo negativo representando a inacessibilidade da ideia racional e fazendo desta inacessibilidade algo de presente na natureza sensível. Deleuze comenta que “O sentimento do sublime é engendrado em nós de tal maneira que ele prepara para uma mais alta finalidade e nos prepara a nós mesmos para o advento da lei moral”. P. 59. Ver sobre a relação da moral com a apresentação de uma imagem indeterminada, que Kant relaciona com a proibição ditada no Código Civil dos Judeus. CFJ p. 121

405 MENNINGHAUS, Winfried. “Walter Benjamin’s variations of imageless” in *Jewish Writers*, org. Timothy Barki e M. S. Fries, The University Michigan Press, 1955.

406 A teoria do <sem-expressão> (das *Ausdrucklose*) aparece nos vários extratos de significação de sua filosofia como uma reflexão sobre o sublime, que explica a especificidade de seu conceito de imagem dialética e crítica alegórica.

obscuras e incompletas na dimensão da expressão. Tais imagens mostram que a verdade é sublime.

Como se sabe, no pensamento de Benjamin, a linguagem e a verdade, assim como a beleza, não se explicam pela forma referencial da adequação, mas da união entre sensível, suprassensível e inteligível. A verdade aparece na materialidade da linguagem como imagem que subsume o transcendental, o linguístico e o mistério. Sua temporalidade é que lhe garante objetividade. Por isso, Benjamin nos diz que a verdade se apresenta na velocidade de um clarão. A imediatidade da imagem expõe o tempo puro como tempo da experiência em que o fracasso de se obter uma totalidade de sentido é ação intermitente que se estrutura na expressão da verdade. Portanto, a verdade é exercício (*Übung*) contínuo, cujo caráter fugaz e efêmero é próprio do aparecer. Seu caráter estético firma a natureza simbólica da linguagem e afirma a atividade transcendental da imaginação como escrita. Tal atividade se realiza como construção de imagens que saltam das palavras, como produção de sentido que explora e expõe a magia própria do movimento interno da linguagem. A linguagem é *medium* do pensamento e movimenta, na história, imagens cuja temporalidade é marcada pelo encontro da construção de semelhanças sensíveis e não sensíveis.

Na linguagem se inscreve a fratura do tempo, a obscuridade da imagem, a incompletude da verdade, pois nos signos em que comunicamos e interpretamos a vida se expõe a rachadura na expressão que mantém o sem-expressão como imagem indeterminada, como expressão do fracasso de dizer a verdade absoluta. Na palavra que se torna nome se expõe nossa faculdade mimética e as semelhanças não-sensíveis, coletadas no tempo da leitura e da escrita de significações que possibilitam a transmissão de um sentido possível. As semelhanças engendradas por seres animados, ou não, se manifestam no verbo, ou melhor, no *nome*, cuja inteligibilidade, imediatidade e materialidade mostram a verdade da beleza.

A articulação entre experiência e linguagem, entre o espiritual e o histórico, que Benjamin propõe no *Programa da filosofia futura*, está selado no seu estudo sobre a *mimèsis* como uma crítica ao belo kantiano, na medida em que a linguagem resguarda o caráter ontológico da verdade e o caráter cognitivo do belo. Sua dimensão expressiva é capaz de mostrar a verdade em imagem, cuja liberdade originária concentra a força poética e a intensidade histórica do Ser que

apresenta a si mesmo. A verdade é imagem restituída ao seu mistério, à dimensão aurática das semelhanças e à sublime indeterminação da memória que amalgama, reconhece e transmite no interior da linguagem os hábitos vividos na história.

A obra filosófica, Benjamin a relaciona, no seu texto “Canteiro de obra”, ao brinquedo infantil construído a partir das correspondências mágicas que “põem materiais de espécie muito diferente, através daquilo que com eles aprontam o brinquedo, em uma nova, brusca relação entre si”⁴⁰⁷.

3.6

Darstellung: a apresentação da verdade

Mas pode a verdade fazer justiça à beleza? [...] A resposta de Platão é que compete à verdade garantir o Ser da beleza. É nesse sentido que descreve a verdade como conteúdo do belo. Mas ele [o belo] não se manifesta no desvelamento e sim num processo que pode ser caracterizado metaforicamente como um incêndio, no qual o invólucro do objeto, ao penetrar na esfera das ideias, consome-se em chamas, uma destruição, pelo fogo, da obra, durante a qual sua forma atinge o ponto mais alto de sua intensidade luminosa.⁴⁰⁸

3.6.1

A ideia: a forma sublime da beleza

Toda a beleza, assim como a revelação, conserva em si regras histórico-filosóficas. Pois a beleza não torna a ideia visível, mas sim o seu segredo.⁴⁰⁹

Benjamin, no Prefácio epistemológico do livro *Origem do drama barroco alemão*, intitulado “Questões introdutórias de teoria do conhecimento”, alia sua teoria da linguagem com uma teoria da verdade e da escrita, e traz a teoria das ideias de Platão para explicar suas concepções. O filósofo propõe que a Ideia seja pensada como ser linguístico, cuja imediatidade e inteligibilidade expõem o caráter estético da verdade. O filósofo desloca a ideia para a linguagem e esta

407 BENJAMIN, W. CANTEIRO DE OBRA, em *Rua de mão única, Walter Benjamin.. Obras escolhidas II*, ed cit., p. 19

408 BENJAMIN, W. *Origem do drama barroco alemão*, ed. cit. p. 53-54.

409 BENJAMIN, W. “As afinidades eletivas de Goethe”, ed. cit. p.113

subsume a contratura ideia e ideal ou forma e conteúdo. A ideia é a forma da verdade que se identifica com o nome.

Neste texto, Benjamin identifica a esfera transcendental ou espiritual do nome à ideia, a qual, transportada para a linguagem decaída do juízo, pode ser pensada como a forma concreta da verdade. A ideia é forma escrita e é nome. Assim como o nome, a ideia inscreve o conflito entre sensível e inteligível, cuja tensão é imanente à linguagem. A ideia pensada como nome é capaz de tornar visível o presente, pois tal visibilidade tem como exigência a construção de imagens.

Walter Benjamin sela a linguagem como lugar das imagens do pensamento que mostram o tempo passando nas obras de uma cultura. Desta maneira, o filósofo confirma sua ideia descrita no texto *Sobre a linguagem* de que “todas as manifestações da vida intelectual do homem podem ser concebidas como uma espécie de linguagem”⁴¹⁰, afirmando o mistério da *Darstellung*, da apresentação da verdade, *Darstellung der Wahrheit*. Esta só pode ser pensada na fugacidade luminosa de seu aparecer e, como “tudo que, com fundamento, é denominado belo faz efeito de paradoxo o fato de que apareça”⁴¹¹, pode-se confirmar que a verdade é bela.

O apresentar-se supõe o aparecer, imediatamente, o qual emerge como diferente de uma totalidade e irrompe como brilho. A forma do aparecer supõe a autonomia concedida pela relação entre *tékhnē*, ou mimese, e *phýsis*, estabelecida na tradição. Ela remete, também, ao dom ou ao mistério da sua transmissão. Trata-se da esfera da história da arte e do questionamento sobre a própria arte. Lacoue-Labarthe comenta que a arte entendida como mera *tékhnē* nos envia para a tradicional interpretação de semelhança, ou mimese, como exatidão ou perfeição e define o belo como aspecto ou ideia (*eîdos*) relativa a essa semelhança. Entretanto, nos envia também para a questão da semelhança, ou mimese, que corrige a *phýsis*, na grande arte sublime. A mimese, nesse sentido, não se refere ao que está presente como dado ou já visto, mas ao que supera as coisas humanas, tendo seu lugar além do *eîdos* platônico, já que, segundo Platão, o que aparece aparece segundo seu *eîdos*, já estabelecido. Com relação à grande arte, Lacoue-Labarthe observa que para Longino ela é a arte do *lógos*, o qual diz que, por

410 BENJAMIN, W. “*Sur le langage en général et sur le langage humaine*”, 1916, in *Walter Benjamin, Oeuvres I*, Trad. M. Gandillac, R. Rochlitz et P. Rusch, Paris, Gallimard, Folio Essais, 2000, p. 142

411 Benjamin, W. “Antiguidade”. “Medalhão”, em *Walter Benjamin. Obras escolhidas II. Rua de mão única*, São Paulo: Editora Brasiliense, p. 40

natureza, o homem é essencialmente *logikón*, ser-que-fala e supera o que pode ser reproduzido. Segundo Longino o hipérbato, a dissociação sintática é apropriada à expressão de um *páthos* violento e indica a revelação do afeto que faz o *logos* se enfraquecer. Isso quer dizer que “a mimese faz surgir a própria *phýsis*, o *páthos* natural” e, nessa presentificação, a *tékhne* se apaga e a *phýsis* se revela. O autor explica que, ao decifrar a *phýsis*, a *tékhne* se cifra, mostrando o jogo da *alétheia*. Assim, se quanto mais a *tékhne* se aperfeiçoa, mais se apaga, “o ápice da mimese está no seu velamento e sua dissimulação”⁴¹². Trata-se do problema do apagamento da figura (*schêma*), que Longino refere ao sublime mostrando como é delicado o uso das figuras: “O artifício das figuras é particularmente suspeito e desperta a desconfiança de uma cilada” (XVII, 1). Por isso, “a melhor das figuras parece ser (...) aquela que se esconde [*dialantháne*] e se deixa esquecer”⁴¹³. Lacoue-Labarthe comenta que o que oculta a figura é seu próprio brilho, pois o sublime tem um brilho natural, como um sol, cujo brilho é visto primeiro e ofusca o artifício desta. Portanto, a luz é o sublime que deve ser pensado como aquilo que se oculta, a *alétheia* daquilo que é (*phýsis*). A *tékhne* – a mimese –, diz o autor, é a iluminação da *phýsis*; esta é, literalmente, e em todos os sentidos, a verdade sublime, a verdade da grande arte. E é exatamente por causa disso que não se vê a grande arte – a luz que lança a escurece. Isto quer dizer que o sublime, essencialmente, não presentifica nenhuma “forma”, “figura” ou “esquema”; ele apresenta, sem apresentar-se, evidenciando que há um ser presente. “É um deslumbramento”⁴¹⁴. Lacoue-Labarthe explica que Longino relaciona o homem à *phýsis* que lhe introduz vida, sendo que esta o vê como ser destinado à grandeza, capaz de contemplar a totalidade do mundo. Nesse sentido, diz que “a *phýsis* deu vida (*enéphysen*) em nossas almas a um *éros* invencível por tudo que é eternamente grande e por tudo que é mais divino (*daimonióteron*) do que nós”⁴¹⁵. Mostra, assim, que o homem é um ser metafísico que ultrapassa os limites que o cerca, numa destinação suprassensível.

412 LACOUÉ-LABARTHE, “A verdade sublime”, ed. cit., p. 262. O autor comenta, então, que “talvez seja isso que Kant quer dizer que o sublime está na simplicidade. É, também, isso o que Hölderlin entendia por sobriedade”.

413 LACOUÉ-LABARTHE, “A verdade sublime”, ed. cit., p. 262.

414 LACOUÉ-LABARTHE, “A verdade sublime”, ed. cit., p. 263.

415 LACOUÉ-LABARTHE, “A verdade sublime”, ed. cit., p. 264, Longino, *Do sublime*, (XXXV, 2), p. 91

Essa questão da luz, que se cola no pensamento do sublime na tradição, pois “do sublime se fala através da luz e do brilho”⁴¹⁶, Benjamin a coloca a partir da construção de uma dialética específica, a qual vai explicar a relação da verdade com a imediatidade e a incompletude da imagem e da beleza, na perspectiva dos novos códigos de sistematização que apresentam a verdade como beleza sublime.

O filósofo distingue a verdade e a aparência; entretanto, marca sua inseparabilidade no mundo da arte. Na sua proximidade com a arte, a função da crítica é operar um trabalho sobre a materialidade desse objeto histórico e fazer emergir a verdade. Para Benjamin, o conteúdo de verdade da obra de arte surge no momento dialético em que uma escrita por imagens garante a beleza autêntica da obra, ou seja, sua apresentação, *Darstellung*.

O termo *Darstellung* pode ser considerado como a quintessência de seu método, que é caminho indireto, é desvio, é a própria apresentação. A *Darstellung* corresponde a um modo de conhecer em que “o método, que para o saber é uma via para a aquisição do objeto (mesmo que através da sua produção na consciência transcendental), é para a verdade *Darstellung*, a apresentação de si mesma e, portanto, como forma, dado juntamente com ela. Essa forma não é inerente a uma estrutura da consciência, como é o caso da metodologia do saber, mas a um Ser”⁴¹⁷.

Benjamin relaciona linguagem e espírito, e mostra que a busca da verdade faz parte de um processo em que a linguagem, a crítica filosófica, a arte, a história e a teologia se entrelaçam na forma capaz de exprimir “a consciência do Ser indefinível da verdade”⁴¹⁸. Ao considerar a forma uma totalidade linguística referida ao Nome e à Ideia – “a ideia é algo de linguístico, é o elemento simbólico presente na essência da palavra”⁴¹⁹ –, Benjamin apresenta a palavra como elemento ao mesmo tempo ideal e histórico, divino e profano, a partir do qual a verdade e, portanto, as ideias são construídas. Esse é o ponto chave da revolução que envolve a teoria da linguagem de Benjamin. A linguagem, na sua materialidade, não nos fornece um centro acessível originário, que garanta os questionamentos humanos, mas se oferece como lugar onde o sujeito nela possa se dissolver e revelar a verdadeira expressão do mundo, a sua história. A palavra

416 LACOUÉ-LABARTHE, “A verdade sublime”, ed. cit., p. 264.

417 BENJAMIN, W. *Prefácio de Origem do drama barroco alemão* p.51-52. “A verdade presente no bailado das idéias apresentadas, esquiva-se a qualquer tipo de projeção no reino do saber. O saber é posse. A especificidade do objeto do saber é que se trata de um objeto que precisa ser apropriado na consciência, ainda que seja uma consciência transcendental. Seu caráter de posse lhe é imanente”.

418 BENJAMIN, W. *Origem do drama barroco alemão*, ed. cit. p. 50.

419 BENJAMIN, W. *Origem do drama barroco alemão*, ed. cit. p. 59.

mesma é o ponto cambiante que fornece a possibilidade dessa expressão, pois no vir-a-ser histórico ela é expressão das coisas em sua essencialidade linguística. Isso quer dizer que a palavra pode ser traduzida em Nome e, assim, estar referida à verdade. Se a verdade metafísica está no Nome que se apresenta, não está em uma consciência reflexiva centralizadora. Ela se apresenta (*Darstellung*) nas formas da linguagem. A palavra é a expressão do deslocamento crítico que determina a teoria da linguagem de Benjamin, pois é a essência simbólica ou teológica da palavra que explica a natureza lógica da dimensão expressiva da linguagem e mostra que ela é o lugar da verdade. Essa essência simbólica da palavra permite a construção de ideias a partir de uma configuração que dá cognoscibilidade a uma realidade histórica. A linguagem, em sua materialidade, em sua forma essencialmente estética e histórica, guarda a beleza que legitima a verdade em sua eterna aparição na história, pois é o mistério do renomear que a consolida. Se o renomear declara a “morte da intenção”⁴²⁰, como Benjamin observa no *Prefácio*, é porque a ideia não se identifica com o objeto do conhecimento, pois “o saber é posse”⁴²¹.

O filósofo salva a palavra, traduzindo-a em Nome. Essa tradução se faz através do modo como as palavras mostram o sentido das coisas. As palavras fazem emergir uma construção, ou melhor, uma ideia que salva os fenômenos. Diz Benjamin: “a ideia se libera enquanto palavra do âmago da realidade, reivindicando de novo seus direitos de nomeação”⁴²². “Porque as ideias não são dadas no mundo dos fenômenos”⁴²³. Aí está o mistério que envolve a linguagem na apresentação da verdade: os fenômenos, na linguagem, podem se expressar de modo imediato, eles podem ser denominados na apresentação (*Darstellung*) das ideias. Benjamin concebe as ideias como configurações “em que o extremo se encontra com o outro extremo”⁴²⁴, por isso nelas os fenômenos são denominados e não classificados. “As ideias são o seu ordenamento objetivo virtual, sua interpretação objetiva”⁴²⁵.

Na dimensão da expressão, estão unidos imagem e conceito. Nessa dimensão, Benjamin encontra a objetividade própria à crítica filosófica.

420 BENAJMIN, W. *Origem do drama barroco alemão*, ed. cit., p. 58.

421 Ibid. p. 51.

422 Ibid., p. 59.

423 Ibid., p. 57.

424 BENAJMIN, W. *Origem do drama barroco alemão*, ed. cit., p.56.

425 BENAJMIN, W. *Origem do drama barroco alemão*, ed. cit. p. 57.

As considerações de Benjamin, que envolvem o conceito de nome, de forma, de ideia, mostram sua convicção sobre a autenticidade da incompletude da verdade e da incompletude da história, que se expressam na totalidade de uma forma. Esses conceitos rejeitam a autenticidade da unidade do conceito, pois “Como unidade no Ser e não como unidade no Conceito, a verdade resiste a qualquer interrogação”⁴²⁶. Na singularidade de uma forma está a unidade e a incompletude da verdade, pois ela é construção, é apresentação (*Darstellung*), que exprime a incompletude do passado, a incompletude da linguagem e o mistério que envolve a construção de significações. A ideia, em Benjamin, é da ordem do sentido, porque elas são Nomes que herdaram, na sua concretude, a força do Verbo divino criador. A idéia é palavra reconduzida à pura língua do Nome, à dimensão de lisibilidade absoluta em que o sentido se apresenta imediatamente no interior da linguagem. A ideia é a palavra que se liberta da realidade e se apresenta em sua dimensão simbólica, na qual “a ideia chega à consciência de si, o que é o oposto de qualquer comunicação dirigida para o exterior” e se constitui na consistência e na intensidade histórica necessária à aparição de toda verdade. Na ideia, portanto, a realidade se apresenta em uma intensidade histórica específica. Esta intensidade é relativa à historicidade específica à escrita, na qual se constitui a ideia.

Benjamin está atento ao que aparece e pode se constituir como um saber. Preocupa-se com os fenômenos: descrever fenômenos é construir ideias, é dar sentido ao conjunto heterogêneo de uma realidade, em um momento histórico específico. Assim, Benjamin mostra, no *Prefácio*, que as ideias salvam os fenômenos em sua singularidade, dando visibilidade aos extremos de uma realidade, porque “A ideia pode ser descrita como a configuração em que o extremo se encontra com o extremo”⁴²⁷. Mas é através da função mediadora dos conceitos que os fenômenos são salvos. Os conceitos dividem os fenômenos em seus elementos, e a idéia dá inteligibilidade ao conceito, salvando-o da abstração do universal, pois salva o singular que se relaciona com o universal.⁴²⁸ É assim que as ideias salvam a experiência empírica. Elas têm a possibilidade de apreender o conjunto heterogêneo de uma realidade e nela abarcar o presente, o passado e o

426 BENJAMIN, W. *Origem do drama barroco alemão*, ed. cit., p. 52.

427 BENJAMIN, W. *Origem do drama barroco alemão*, ed. cit., p.57.

428 Esse processo relaciona-se com mais um deslocamento operado por Benjamin, referente à concepção de “fenômeno originário”, *Urphänomen* de Goethe, relativo às teorias das Ciências Naturais, ou seja, o fenômeno arquetípico, essencial, original, passível de ser encontrado na natureza e que Benjamin conduz para a história.

futuro. Trata-se de uma historicidade que se realiza na ideia, pois ela é expressão do vir a ser, ela é escrita por imagens que refletem virtualmente uma época, abraçando significações e situações múltiplas. Trata-se de uma multiplicidade que une elementos heterogêneos e oferece à leitura uma diversidade de situações concretas que possibilitam uma nova compreensão do presente, do passado e do futuro. Isto quer dizer que essas três modalidades de tempo descrevem experiências específicas e irredutíveis, que só podem ser pensadas no domínio da interpretação, a partir da instância do presente de uma inteligibilidade.

Por isso, diz Benjamin:

As ideias – ou ideais, na terminologia de Goethe – são a mãe fáustica. Elas permanecem escuras até que os fenômenos as reconheçam e as circundem. É função dos conceitos agrupar os fenômenos, e a divisão que neles se opera graças à inteligência, com sua capacidade de estabelecer distinções, é tanto mais significativa quanto tal divisão consegue, de um golpe, dois resultados: salvar os fenômenos e apresentar ideias.⁴²⁹

Ora, a ideia é materialidade da expressão filosófica que salva os fenômenos, tornando-os visíveis em uma imagem. Tal imagem encontra seus elementos no singular, na experiência da vida, e mostra a verdade, imediatamente, na força simbólica que permanece na palavra. A linguagem, assim como a verdade, encontra nela mesma seu fundamento, pois, recusando qualquer argumentação, volta-se sobre si mesma e expõe a misteriosa ligação entre sensível e inteligível, entre o que aparece e o que se oculta. Benjamin foca seu olhar no que expressa e o que se mantém sem-expressão.

3.6.2

A ideia, a beleza e o sublime

Ao propor a linguagem expressiva como lugar da verdade, Benjamin articula sua apresentação (*Darstellung*), na dimensão das ideias, à beleza e ao sublime, na perspectiva do fenômeno que é salvo na sua construção. Na passagem do belo ao sublime, Benjamin vê a evidência da relação entre uma ideia e um fenômeno visível, a qual vai esclarecer suas reflexões sobre a distinção entre conhecimento e verdade, e a articulação entre verdade e beleza. Se a beleza da

429 BENJAMIN, W. *Origem do drama barroco alemão*, ed. cit, p.57.

obra de arte, segundo Kant, inclui nela uma parte sublime, pois a representação de uma coisa bela apresenta um objeto que não pertence ao domínio do sensível, mas atinge a esfera suprasensível da liberdade, pode-se dizer que, de acordo com a filosofia da linguagem de Benjamin, o querer dizer imanente a toda expressão firma-se como sublime e como dimensão suprasensível da verdade da beleza. O querer dizer originário, inscrito no silêncio imanente à linguagem, está referido ao gesto que pode ser explicado como uma quebra na dimensão harmoniosa da apresentação simbólica, a qual torna visível, por um instante, o fundo abissal e silencioso em que a beleza da imagem é ser e expressão da verdade incapturável: a beleza da imagem surge na fratura imanente à linguagem que expõe o sem-expressão como descoberta do original e como a própria experiência da verdade. Trata-se do exercício da verdade, que aparece enquanto imagem nas obras de nossa história e mostra que a verdade é ideia que renomeia.

A ideia enquanto imagem é uma realidade fragmentada como um mosaico e pode, sempre, ser completada. A apresentação da ideia encontra seu limite e, paradoxalmente, sua abrangência, na incompletude da imagem que lhe corresponde. Isto quer dizer que a ideia ou verdade é imagem indeterminada, é expressão imediata. Sua temporalidade permite que seja, sempre, construída de outra forma. Entre as ideias não há continuidade de relações dedutivas ou indutivas. A ideia subsume a verdade que é pura essência e se apresenta na fulguração de um instante. A ideia é pensada como construção linguística e se refere a uma experiência que marca a fragmentação inscrita na própria linguagem. Ela é expressão que evidencia o sem-expressão. Imanente ao *medium* temporal da expressão, o sem-expressão se expõe no silêncio que veicula a verdade nas interrupções e nos recomeços da leitura e da escrita. Trata-se das imagens que, na sua indeterminação, tornam visíveis o fracasso que se inscreve na produção de um sentido, ou ainda na tradução das obras de uma cultura.

Nessa perspectiva, Benjamin pode dizer que na imagem salvam-se os fenômenos, pois essa salvação se refere à intervenção que para o tempo e provoca o choque que vai ao encontro do núcleo inatingível da linguagem. Salvando os fenômenos, o filósofo marca o limite da apresentação da verdade, pois o momento de recepção e reprodução de imagens se dá no silêncio em que o sem-expressão sela o fracasso de dizer um sentido pleno e assinala a especificidade da apresentação da verdade. A apresentação (*Darstellung*) se funda nas

correspondências mágicas que mantêm na expressão o que é sem-expressão, a pura comunicabilidade, a força da transparência adâmica do nome, que mostra a verdade da imagem. Essa verdade é expressão da dialética da imagem indeterminada que, na fugacidade de sua apresentação, garante a continuidade do conhecimento: a dialética do objeto em seu véu. A apresentação (*Darstellung*) evidencia que há algo inapresentável, pois a verdade aparece eternamente em seu véu, num instante que clareia, mas também expõe a imagem obscurecida que explode com concepções básicas e familiares.

A apresentação é expressão imediata do seu contrário, o sem-expressão, pois ele está inscrito na própria natureza da linguagem como momento de interrupção. Assim, expõe-se o tempo que mostra as diversas camadas de significação de uma obra. Trata-se da continuidade transcendental do tempo que permanece na consistência dos objetos de uma cultura, nos movimentos descontínuos das imagens que tornam visíveis as idas e vindas das palavras às coisas, na história. O tempo tem seu lugar na tessitura dos nomes e imagens que mostram a vida passando nas obras de uma cultura. Nelas, as palavras mostram o tempo e sua carga de significação, já que a palavra é materialidade linguística e *medium* histórico, que permite que os objetos culturais se ofereçam à leitura e a uma interpretação objetiva.

A apresentação é um conceito referido à objetividade da crítica filosófica, à beleza que a torna visível, a experiência do tempo e da nomeação que, no curso da história, libera imagens que se correspondem na magia da linguagem.

A apresentação expõe a reflexão sobre a verdade que se autoapresenta a cada instante de leitura e escrita, expressando o confronto do homem com o mundo. A apresentação revela o modo de pensar a verdade como imagem, que aparece na fugacidade luminosa do seu velamento. Se a intensidade e a densidade das imagens liberadas na linguagem evidenciam a temporalidade inscrita na sua contingência, é porque elas movimentam as correspondências mágicas que emergem na tensão histórica da produção de ideias. Uma imagem se relaciona com outra imagem trazendo a verdade sempre velada, porque a imagem é configuração de uma ideia que se relaciona com outra ideia, tendo em comum o Ser da verdade. Elas não são regidas pela adequação entre as coisas: “as ideias se

relacionam com as coisas como as constelações com as estrelas”⁴³⁰. “Cada ideia é um sol que se relaciona com outras ideias como sóis se relacionam entre si. A verdade é o equilíbrio tonal dessas essências”⁴³¹.

As ideias não formam um sistema homogêneo, sua relação corresponde à coexistência dos sons na música, e à tensão em que as estrelas se mantêm em uma constelação; elas se relacionam a partir de uma descontinuidade original. Aparecem, desta maneira, na relação dos múltiplos signos e, como unidades semânticas originais, são irreduzíveis umas às outras. Elas guardam a natureza simbólica da linguagem, expressando o caráter imagético e descontínuo do pensamento.

Se a imagem vai além do conceito, ela traz a força simbólica capaz de ofuscar e desenhar o horizonte último da verdade. Enquanto imagem, a ideia traz a descontinuidade original capaz de interromper, de provocar o silêncio, pois é fulguração que traz a verdade que aparece e se revela. Ora, o brilho, que mantém o seu segredo, a torna bela e indesvelável.

A imagem enquanto ideia é escrita que contém significações que remetem a outras significações e permite que correspondências mágicas se engendrem num organismo artístico. A força dessas correspondências garante a beleza da obra, pois aparecem, diz Valéry citado por Benjamin, como a beleza que “exige a imitação servil do que é indefinível nas coisas”⁴³². Porque, segundo Benjamin:

O belo pode ser definido de dois modos: em suas relações com a história e com a natureza. Em ambas, a aparência, o elemento problemático no belo irá se impor. (A primeira relação será apenas esboçada. O belo é segundo a sua existência *histórica*, um apelo à união com aqueles que outrora o haviam admirado. O ser capturado pelo belo é um *ad plures ire*, como os romanos chamavam a morte. A aparência no belo consiste, para efeito desta caracterização, em que o objeto idêntico buscado pela admiração não se encontra na obra. Esta admiração recolhe o que gerações anteriores admiraram na obra. Um pensamento de Goethe estabelece a última conclusão de sabedoria: “tudo aquilo que produziu grande efeito, na verdade não pode mais absolutamente ser julgado”). Em relação com a natureza, o belo pode ser definido como aquilo que apenas “permanece essencialmente idêntico a si mesmo quando velado”. As *correspondances* nos dizem o que devemos entender por esse véu. Pode-se considerar este último (para resumir de forma certamente ousada) o elemento “reprodutor” na obra de arte. As *correspondances* representam a instância, diante da qual se descobre o objeto de arte como um objeto fielmente reproduzido e, por conseguinte, inteiramente problemático. Se quiséssemos reproduzir esta *aporia* com os

430 BENJAMIN, W. *Origem do drama barroco alemão*, ed. cit. p. 56.

431 BENJAMIN, W. *Origem do drama barroco alemão*, ed. cit. p. 60.

432 BENJAMIN, W. “Sobre alguns temas em Baudelaire” em Walter Benjamin. Obras escolhidas III, “Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo”, trad. José Carlos Martins Barbosa, e Hemerson nota da p.

recursos da língua, chegaríamos a definir o belo como objeto da experiência no estado da semelhança. Essa definição coincidiria com a formulação de Valéry...⁴³³

Essa nota – uma reflexão sobre o belo e o tempo – confirma, em seus escritos sobre Baudelaire, as concepções expostas no “Prefácio” quando mostra o estatuto histórico do aparecer da verdade, já que o aparecer é a via de acesso à verdade⁴³⁴. Operando a articulação entre beleza e verdade, a partir da teoria das ideias de Platão, Benjamin nos apresenta uma interpretação do *Symposion*, a qual lhe permite dizer que a verdade garante o Ser da beleza. Benjamin propõe que a verdade é o “conteúdo essencial do belo” – é ser que se autoapresenta, na obra de arte. Como ser “a verdade garante o ser da beleza, pois não é desnudamento que aniquila o segredo, mas revelação que lhe faz justiça”⁴³⁵.

O filósofo observa a tese de que a verdade é bela, explicada “no contexto do *Symposion*”. O discurso filosófico se realizaria como o próprio movimento de Eros em busca da beleza. Benjamin mostra que essa busca descreve os vários estágios do desejo erótico, porque a verdade é bela para aquele que a busca e não em si mesma. Nesse sentido, há uma beleza própria do discurso filosófico, pois esta guarda a verdade sem a obscurecer, pois nela a verdade aparece. Benjamin descreve, assim, esse jogo erótico:

Eros (assim devemos entender o argumento) não traiçoa seu impulso original quando dirige sua paixão para a verdade, porque também a verdade é bela. E o é não tanto em si mesma como para Eros. [...] Assim, a verdade é bela, não tanto em si mesma, quanto para aquele que a busca. Se há em tudo isso um laivo de relativismo, nem por isso a beleza imanente à verdade transformou-se em simples metáfora. A essência da verdade como autoapresentação do reino das ideias garante, ao contrário, que a tese da beleza da verdade não poderá nunca perder sua validade. Esse elemento representativo da verdade é o refúgio da beleza. A beleza em geral permanecerá fulgurante e palpável enquanto admitir francamente ser uma simples fulguração. Seu brilho, que seduz, desde que não queira ser mais que brilho, provoca a inteligência, que a persegue, e só quando se refugia no altar da verdade revela sua inocência.⁴³⁶

Por isso, “amante e não perseguidor, Eros a segue em sua fuga, que não terá fim, porque a beleza para manter sua fulguração foge da inteligência por

433 BENJAMIN, W. “Sobre alguns temas em Baudelaire” em Walter Benjamin. Obras escolhidas III, “Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo”, trad. José Carlos Martins Barbosa, e Hemerson nota da p. 132.

434 BENJAMIN, W. Prefácio de *Origem do drama barroco alemão*, ed. cit., p. 53

435 BENJAMIN, W. Prefácio de *Origem do drama barroco alemão*, ed. cit., p. 53

436 BENJAMIN, W. Prefácio de *Origem do drama barroco alemão*, ed. cit., p. 52

terror, e por medo, do amante”. Benjamin nos mostra com suas imagens que o segredo, que resguarda a verdade, a garante como ser da beleza. A verdade faz justiça à beleza, pois é considerada conteúdo do belo e só aparece no momento fugaz em que o belo penetra na esfera das ideias. A verdade é bela e salva o sensível, porque aparece e sua forma é a ideia. No reino das ideias, a materialidade da beleza, que inscreve a verdade, expõe sua inocência, pois se manifesta como essência. O sensível garante sua contingência, sua permanência e seu mistério, quando elevado à ideia.

O aparecer mantém o mistério que envolve a beleza, porque esta não é somente aparência, mas também essência. Ora, se a ilusão, ou aparência, é o fator que deslegitima a aparência em Platão, em Benjamin, ela corresponde ao mistério que é elemento vital de acesso à verdade. Por isso, a aparência artística pode ser legitimada. Através da essência do belo em seu mistério suprassensível, a essência radical da verdade pode ser explicada. A beleza artística, na qual a verdade aparece, é ligada à beleza humana, ou natural, pois, como “o homem é belo para o amante e não em si mesmo, porque seu corpo se inscreve numa ordem mais alta que a do belo”, a “verdade, que é bela não tanto em si mesma quanto para aquele que a busca”⁴³⁷, aparece em uma tessitura de significações, que mostra seu caráter sensível e inteligível: Ideia. Com essa interpretação do *Symposion*, Benjamin se afasta de qualquer cânone cultural estabelecido, ou seja, as concepções religiosas e metafísicas, arraigadas em nossa tradição, que explicam a relação entre verdade e beleza. A verdade, que se revela na sua apresentação, subsume uma construção que não pode ser identificada com a Revelação religiosa ou com a visão das realidades inteligíveis platônicas. Benjamin concebe a revelação na ordem da linguagem adâmica não como retorno aos primórdios do tempo, mas como restauração da força original dos nomes e como a possibilidade da apresentação da verdade, que se mostra preservando seu mistério e seu segredo. Somente o filósofo, ou ainda o amante que busca incansavelmente a verdade, “pode testemunhar que a verdade não é desnudamento, que aniquila o segredo, mas revelação, que lhe faz justiça”⁴³⁸. Nessa perspectiva, é a convicção de que a restauração da revelação é inacessível que torna possível perceber essa força

437 BENJAMIN, W. Prefácio de Origem do drama barroco alemão, ed. cit., p. 53.

438 BENJAMIN, W. Prefácio de Origem do drama barroco alemão, ed. cit., p. 52.

original dos nomes, descobri-los como se fosse pela primeira vez e, assim, trabalhar com a força da verdade que neles aparece com toda sua beleza.

MEDALHÃO. Em tudo aquilo que, com fundamento, é denominado belo, faz efeito de paradoxo o fato de que apareça. Rua de mão única. ANTIGUIDADES.⁴³⁹

3.6.3

A dialética da imagem em seu véu: a história, o tempo, a imagem, a verdade

Benjamin chama nossa atenção, no texto *As afinidades eletivas de Goethe*, para a questão do mistério da beleza e da verdade, explicando-o como uma crítica ao belo kantiano. A crítica que Benjamin elabora nesse ensaio expõe o caráter paradoxal da experiência estética, que se organiza sobre uma superfície harmoniosa e, ao mesmo tempo, expõe o seu fundo obscuro originário: a ambiguidade e a indeterminação da verdade da obra. Trata-se do fundo sublime que inscreve, no seio do belo, a indeterminação e o arrebatamento, a paixão amorosa individual e sua forma cultural refinada de realização da pessoa humana, a liberdade de nosso espírito e a morte, o ideal individual e coletivo de uma beleza capaz de expressar a vida. Se a beleza só pode ser pensada em correspondência com o vivo, pois é essencialmente aparência, no menos vivo da aparência da arte é possível emergir o conteúdo dessa beleza, a verdade. O momento dessa emergência destrói a ilusão do vivo. Benjamin observa no ensaio sobre *As Afinidades eletivas de Goethe*:

Tudo que é essencialmente belo está ligado sempre e de modo essencial, mas em graus infinitamente diferenciados, à aparência. Essa ligação alcança sua intensidade mais elevada naquilo que é manifestadamente vivo e, justamente aqui, na nítida polaridade entre a aparência triunfante e aquela que se extingue. Pois tudo que vive, quanto mais alta a configuração e sua vida, tanto mais se encontra subtraído ao âmbito do essencialmente belo; por conseguinte, o essencialmente belo manifesta-se na forma, o mais das vezes, como aparência.⁴⁴⁰

Na obra de Goethe, o amor que Otilia provoca em Eduard é paixão pela bela aparência efêmera. Entretanto, é paixão que libera as energias submersas no espírito humano, cuja inquietação reflete os valores da sociedade burguesa a que

439 BENJAMIN, W. Rua de mão única, ANTIGUIDADES, ed. cit. p. 40

440 BENJAMIN, W. "As afinidades eletivas de Goethe", ed. cit. p.110

os amantes pertencem e os mitos que fundam esses valores. Se o romance, no amor de Eduard pela mera beleza de Otilia, materializa os limites de conduta impostos por uma realidade cultural e as forças incontroláveis da criatura, ele materializa também o limite da decisão necessária para que a palavra moral interrompa as forças do destino e exponha o verdadeiro amor. Nessa perspectiva, é a interrupção na beleza ilusória, como palavra que decide uma mudança e rompe com os mitos cultivados e expostos nas obras de uma cultura, que mostra o poder sublime do verdadeiro, ou ainda o poder crítico que é intervenção na continuidade da harmonia da narrativa. Trata-se da própria experiência da verdade que põe termo na aparência e mostra a verdadeira beleza que se eterniza na interrupção da expressão, portanto, no sem-expressão. O belo assina sua passagem ao sublime, selando seu fundo sublime, pois na beleza sensível se mantém o suprassensível. No declínio da bela aparência está o desvio através do qual chega-se ao essencial e verdadeiramente belo. Esse declínio corresponde ao choque que promove a transição ao sublime, ou ainda ao sem expressão, e nele está a possibilidade da produção de novas significações e a possibilidade de conhecer. Por isso,

Embora em contraposição à aparência o sem-expressão mantém com ela uma relação de tal modo necessária, que justamente o belo, ainda que ele mesmo não seja aparência, deixa de ser essencialmente belo quando a aparência desaparece dele. Pois a aparência pertence ao essencialmente belo enquanto invólucro, e o fato de que a beleza como tal só apareça naquilo que está velado mostra-se como sua lei essencial.⁴⁴¹

Na medida em que a essência do belo é a verdade que aparece no sem-expressão, ela tem a materialidade da aparência e a fugacidade do brilho desse aparecer, como uma chama viva que a mantém em seu véu. Portanto, a verdade não pode ser pensada em termos de uma representação ou como forma totalizada. A verdade absoluta não pode ser alcançada, pois sua forma é ideia que aparece sempre indeterminada, obscura e incompleta. Essa indeterminação caracteriza também o sublime, o qual, além de não ser determinado por um conceito, é reportado a uma grandeza ou um poder imenso ao disforme, ao sem-forma, ao sem-expressão (*Ausdrucklose*), à imagem sem imagem.

441 BENJAMIN, W. "As afinidades eletivas de Goethe", ed. cit. p.111. Ver nota 62 da tradutora sobre a tradução da palavra Hülle (envoltório ou invólucro) e Schleier (véu).

A relação entre a beleza e o sublime na teoria do belo de Benjamin pode ser compreendida a partir da dialética entre beleza e verdade, pois, quando discute a separação entre sensível e inteligível, confirma que a verdade da beleza é aparência e essência. A aparência é o véu, do qual a beleza não pode abrir mão, porque sua essência, a verdade, exige que ela só apareça velada. Isso quer dizer que a beleza não é nem mera aparência, nem um fenômeno, “mas pura essência que só permanece ela mesma com a condição de manter o seu véu”⁴⁴², pois “o belo não é nem o véu nem o velado, mas o objeto em seu véu”⁴⁴³. Esse objeto, segundo Benjamin é construído em uma operação que diz respeito ao sublime, pois é ele que desfaz a dualidade referida à nudez e ao véu. Por isso, “em virtude dessa unidade que o invólucro e aquilo que ele envolve formam nela, a beleza só pode valer como essencial onde a dualidade de nudez e velamento ainda não vigora: na arte e nas manifestações da mera natureza”⁴⁴⁴.

O sublime é desnudamento que confirma o mistério do velamento, pois uma obra só pode ser apreendida como segredo, “pois de outro modo não é possível caracterizar aquele objeto para o qual o invólucro, em última instância, é essencial”. Benjamin então esclarece que “o fundamento divino do ser da beleza reside no mistério”⁴⁴⁵. Pois a beleza não é a aparência da clareza, mas sim se diz no instante singular em que se “desconecta toda a imediatidade da expressão marcada pela intenção, em favor de uma nudez de significação e da comunicação”⁴⁴⁶. Por isso, o sem-expressão tem o poder crítico de manter a essência e a aparência em sua especificidade sem separá-las. Esse poder corresponde à palavra moral, o poder sublime do verdadeiro que expõe a linguagem do mundo de acordo com a força do mundo moral; a linguagem é decisão pronunciada que revela a totalidade falsa e enganosa da aparência e mostra a verdade em seu véu.

Essa nudez se diz no silêncio que permanece no dito, ou melhor, na palavra. É a palavra que mantém a essencialidade do nome e compõe o mosaico de uma ideia que expõe “a relação entre o trabalho microscópico e a grandeza do

442 BENJAMIN, W. “As afinidades eletivas de Goethe”, ed. cit. p.112 Benjamin segue a intuição antiqüíssima “segundo a qual o velado se modifica no desvelamento, ele só permanece o mesmo debaixo de seu véu”

443 BENJAMIN, W. “As afinidades eletivas de Goethe”, idem. Ver, também, os comentários de Kangussu, Imaculada. “Walter Benjamin e Kant II: Twilight zone; o lugar da beleza em Kant e Benjamin”, em *Leituras de Walter Benjamin*, org. Marcio Sellimann-Silva, p. 167-7

444 BENJAMIN, W. “As afinidades eletivas de Goethe”, ed. cit. p.113

445 BENJAMIN, W. “As afinidades eletivas de Goethe”, ed. cit. p.113

446 MENNINGHAUS, W. ed. cit., p.8

todo plástico e intelectual, [pois] mostra que o conteúdo de verdade só pode ser captado pela mais exata das imersões nos pormenores do conteúdo material”⁴⁴⁷. A verdade aparece de acordo com o valor dos fragmentos de pensamento que, em imagens, saltam das palavras mostrando que esse valor é “tanto maior quanto menor for sua relação imediata com a concepção básica que lhes corresponde”⁴⁴⁸. Através da mediação do conteúdo material transitório das obras, na aparência se tem acesso ao conteúdo de verdade que permanece na obra. Nesse sentido, no ensaio sobre *As afinidades eletivas de Goethe*, Benjamin confirma que a relação entre o conteúdo material e de verdade da obra “determina aquela lei fundamental da escrita literária segundo a qual, quanto mais significativo for o conteúdo de verdade de uma obra, de maneira tanto mais inaparente e íntima estará ele ligado ao seu conteúdo material. [...] Consequentemente, torna-se cada vez mais uma condição prévia para todo crítico vindouro a interpretação do conteúdo material, isto é, daquilo que chama atenção e causa estranheza”⁴⁴⁹.

Ora, o mistério da relação entre aparência e essência, ou sensível e inteligível, está na própria aparência, já que ela nos leva além da dimensão mimética e harmônica da ilusão da beleza. A aparência é a superfície expressiva sob a qual permanece a indeterminação sublime. Este não pode prescindir da beleza sob pena de perder sua aparência e desaparecer, e o belo não pode ser pensado sem seu fundo sublime: este é o elemento suprassensível que garante o ser da beleza.

Ao propor essas questões, Benjamin confirma, no “Prefácio” de *Origem do drama barroco alemão*, que o aparecer da verdade não é desnudamento, tampouco é encobrimento, mas revelação que faz justiça à beleza que precisa manter sua fulguração⁴⁵⁰, porque é “autoapresentação do reino das ideias”. Se a beleza, portanto, não pode ser capturada⁴⁵¹, não pode ganhar o selo de eternidade que repete a imagem desvelada de uma verdade absoluta, ou de uma beleza ilusória. O mistério da ideia/imagem que lhe imprime beleza mostra que esta é um ser garantido pela verdade, que não pode ser representada. Se no *Prefácio* Benjamin esclarece que a ideia só é apreensível por meio do conceito e das coisas

447 BENJAMIN, W. “Questões introdutórias de crítica do conhecimento”, ed. cit. p. 51

448 BENJAMIN, W. “Questões introdutórias de crítica do conhecimento”, p. 51. *As Afinidades eletivas de Goethe*, p. 12

449 BENJAMIN, W. “As afinidades eletivas de Goethe”, ed. cit. p. 12

450 BENJAMIN, W. Prefácio de *Origem do drama barroco alemão*, ed. cit. p. 53

451 BENJAMIN, W. “Sobre alguns temas em Baudelaire” em *Walter Benjamin. Obras escolhidas III, “Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo”*, trad. José Carlos Martins Barbosa, e Hemerson

reunidas em torno deles, elas não se representam a si mesmas diretamente, mas a partir de uma ordenação dos elementos reais no conceito, ou seja, como uma configuração, a qual não reduz as coisas a nenhuma fórmula, mas apresenta uma interpretação objetiva da relação entre as coisas que se oferece sempre a uma correção. Ela escapa ao conceito e só aparece na morte do objeto, pois não é meramente fenômeno, não é objeto dado, não é juízo, mas imagem construída com a semente do tempo.

A imagem da beleza da verdade surge na morte das palavras carregadas de tempo, na morte da concepção de perfeição e completude, na morte da intenção de dizer um sentido pleno. Benjamin está convicto de que a verdade é conteúdo da beleza e é sublime, pois a imediatidade da imagem marca o limite de sua apresentação. Ela é imagem que salta da palavra, no momento em que se escreve uma cognoscibilidade, a qual se realiza como uma intervenção crítica. Esse momento suspende o tempo e evidencia o núcleo não-comunicável, o núcleo inatingível da linguagem, a pura comunicabilidade. Nessa paralisação, a imagem só pode ser compreendida como imagem sem imagem, como o expresso (*Ausdruck*) que vem unido ao seu contrário, o “sem-expressão” (*Ausdrucklose*). Ele interrompe a narrativa, assinando uma nova sintaxe: a sintaxe das imagens que se correspondem na intensidade e na descontinuidade da linguagem, já que se ligam, se separam e religam, irrompendo no tempo para instaurar uma origem. Trata-se da apresentação (*Darstellung*) que se efetiva como a própria experiência da verdade.

É esse processo que Benjamin explica no *Prefácio* com a imagem do incêndio:

Um incêndio no qual o invólucro do objeto, ao penetrar na esfera das ideias, consome-se em chamas, uma destruição, pelo fogo, da obra, durante a qual sua forma atinge o ponto mais alto de sua intensidade luminosa.⁴⁵²

O instante do brilho da fulguração da verdade, que garante o ser da beleza, só pode ser explicado pelo momento fugaz, em que aquilo que aparece (*erschein*) – a essência – só aparece na morte da aparência (*Schein*). Portanto, o objeto só revela sua beleza mediante seu desaparecimento. Benjamin, em *As afinidades eletivas de Goethe*, mostra que esse processo pode ser considerado como uma mortificação das obras. Essa ideia explica seu conceito de experiência e de crítica:

452 BENJAMIN, W Prefácio de *Origem do drama barroco alemão*, ed. cit., p. 53.

a experiência linguística de leitura e escrita que só se efetiva na morte da bela aparência, já que somente “a beleza que dura é um objeto do saber”⁴⁵³.

Benjamin mostra que o brilho da beleza autêntica está em correlação com a eternidade do aparecer da verdade, na vida da arte, porque arte e filosofia constroem organismos que se escrevem no limite do verdadeiro e lidam com a expressão da beleza. A filosofia lida com a apresentação da verdade, *Darstellung der Wahrheit*. Trata-se da apresentação que se estrutura com a sintaxe do tempo puro da imagem, que, paradoxalmente, é histórico: o tempo, que é forma incrustada na linguagem e aparece nas imagens não como sua essência, mas como singularidade histórica unindo verticalmente significações. Assim como o tempo das obras de arte, o tempo da *Darstellung* não pode ser compreendido pela linearidade cronológica, a qual conduz a relação de causa e efeito, nem com o tempo que sustenta a noção de progresso histórico. Ele é o tempo da verdade, que não tem a ver com a constituição do sujeito na autoconsciência de si ou com o tempo referido à análise kantiana do belo ou do sublime, os quais são juízos referidos às apresentações indiretas de conceitos mediante analogias que, entretanto, se explicam pela regra da causalidade na reflexão.⁴⁵⁴ Benjamin resolve a contradição entre objetividade (garantida pelas condições de possibilidade do conhecimento) e subjetividade (que se explica pela reflexão e indeterminação de um modo estético de relacionar entendimento e imaginação), através da experiência estética que as obras oferecem. As obras são como um microcosmo, no qual se expressa a subjetividade humana como reflexo de uma época. Portanto, um organismo estético em que a história se mostra e pode ser experienciada em cada leitura e pode ser recontada. Trata-se da leitura e da escrita que implicam numa interpretação que dá sobrevida à obra ao longo da história em imagens que surgem com a rapidez de uma fulguração. Esse trabalho só pode ser pensado como um momento de interrupção na lógica da predicação, de intervenção na temporalidade do “conteúdo material” da obra.

Benjamin interroga a realidade a partir do tempo que expõe a confrontação entre a vida e a morte na bela aparência do “conteúdo material” (*Sachgehalt*) da obra de arte. O filósofo pensa o tempo que mostra a perda da experiência, da unidade e da transparência da significação. Nele, sela-se a fratura inscrita na

453 BENJAMIN, W. *Origem do drama barroco alemão*, ed. cit. p. 204.

454 KANT, I. *Crítica da faculdade do juízo*, ed. cit. §59, p. 196-7

unidade simbólica da obra que, num instante, expõe a possibilidade da revelação da verdade. Portanto, Benjamin lança o seu olhar para o elemento sublime na arte, o sem-expressão. Ele se inscreve no interior da própria obra, no interior da linguagem e surge no silêncio que evidencia a força da falta e interrompe a leitura. O caráter histórico da beleza se confirma na suspensão e na imobilização temporal a-histórica, em que a sublimidade da beleza se mostra. Cada obra de arte traz em sua aparência, na expressão, o sem-expressão, e nele a verdade, sempre possível de ser apresentada em uma nova configuração. Assim, na dialética das imagens que saltam das palavras, o “ciclo dos extremos possíveis em uma ideia são virtualmente percorridos”⁴⁵⁵ e expõem o estranhamento e o choque, que se efetiva quando o presente e o passado se encontram além da repetição.

Benjamin percebe que a obra de arte é essencialmente a-histórica, na medida em que é um organismo único, irreduzível, que se não se engendra de acordo com uma série causal: ela não se deduz de outras precedentes, mas sim como algo radicalmente novo. A temporalidade em que aparecem pode ser compreendida como uma sucessão descontínua, através da qual é *impossível* prever, diante de um conhecimento presente, uma obra futura. A obra surge, portanto, como um todo em que elementos heterogêneos se unem, se separam e se reúnem a cada leitura, possibilitando uma interpretação, que não pode ser pensada de acordo com a certeza cartesiana ou com o determinismo da Razão iluminista, mas de acordo com a temporalidade própria ao modelo estético, o qual expõe os saltos marcados pelo tempo pleno de sentido, o tempo marcado pelo ir e vir na linguagem. Nela, os fenômenos mostram a individualidade de cada época. Cada obra se insere em uma temporalidade específica engendrando seu próprio presente, seu próprio passado e futuro, como instâncias independentes que podem ser ativadas no exercício de interpretação e, assim, apresentar a verdade. Neste sentido, a constituição das fontes de uma obra ou do seu passado, não pode ser considerada como o estabelecimento de uma origem que desencadeia uma série causal, mas como uma situação concreta hipotética que se encontra com outra interpretação, no agora de uma inteligibilidade, evidenciando a impossibilidade da totalidade do sentido e da verdade, na sua aparição.

455 BENJAMIN, W Prefácio de *Origem do drama barroco alemão*, ed. cit., p. 69

Benjamin propõe que as imagens capturadas, descontinuadamente, nessa temporalidade, a cada época, podem tornar visível a singularidade de nossa existência e podem romper com conceitos pré-estabelecidos. Se as imagens saltam das palavras, podemos dizer que ela é “esse pedacinho de tempo em estado puro”⁴⁵⁶, como diz Proust em *Le Temps retrouvé*. A palavra engendra a imagem que se torna visível como ideia, a qual descreve abreviadamente o mundo e reconta sua história. As imagens liberam a experiência estética na suspensão do tempo: a dimensão pura, a-histórica, em que elas se movimentam, livremente, com sua carga de história. As obras mantêm sua vida no choque que interrompe a leitura e o a-histórico repentinamente assume o aspecto do passado. Em tal dimensão, a beleza e a verdade se dialetizam, confirmando o mistério de que tudo que aparece aparece na destruição da aparência e na emergência da essência. Por isso, a arte, a beleza, a aparência, a vida, fundam o mistério, mas a intervenção no belo, na vida da obra, faz emergir num instante uma imagem que se imobiliza, quebrando a obra no que era percebido como totalidade. Esse gesto provoca a emergência da essência da obra, da verdade da beleza que, por isso, só pode ser pensada como o objeto em seu véu: a verdade que não pode ser capturada e engessada ou desvelada, mas que surge como brilho que eternamente afirma sua finitude.

A verdade é fulguração que condensa, separa, imobiliza, explode como um clarão. Ela aparece num instante no *medium* da linguagem, no sem-expressão. Ele é o elemento que provoca o silêncio, expõe a fissura imanente à língua e possibilita, no contra-ritmo de sua temporalidade, que a verdade faça sua apresentação. Aparência e essência formam, assim, uma unidade densa, tensa e intensa que evidencia a união estética entre forma e conteúdo e a fissura imanente à linguagem que permite a intervenção crítica. Nesse processo, o organismo artístico mostra o seu caráter de torso, de ruína.

Na arte, no efêmero de suas formas, o tempo é o *medium* que, momentaneamente, se realiza historicamente. Nela se efetiva a tentativa de apresentar o inapresentável, o informe, o sem-expressão. Porque a linguagem é *medium*, é lugar do tempo, da história e da verdade. A temporalidade da linguagem é que possibilita o momento de imobilização e de construção dialética, no qual presente, passado e futuro se encontram. Trata-se do tempo considerado

456 PROUST, *Le Temps retrouvé*, Ed. Pléiade, p. 872, in PERRET, Catherine. ed cit, p. 87

Jetztzeit, o “agora” de uma cognoscibilidade: o tempo puro da verdade. Ele é o instante marcado pelo encontro, cuja intensidade temporal permite a crítica. Esse instante é de explosão, de choque. Nesse instante, o sem-expressão (*Ausdrucklose*) mostra sua face fugidia e sela o abismo, a fratura inscrita na linguagem como o tempo do gesto crítico que destrói o “conteúdo material” (*Sachgehalt*) da obra e constrói o seu “conteúdo de verdade” (*Wahrheitsgehalt*).

Portanto, o gesto que mortifica a obra responde à possibilidade de ouvir o apelo do mundo por um sentido e consegue anunciar uma nova maneira de expressar a imanência das mudanças. Trata-se da experiência da construção de um sentido possível que se realiza a partir de rastros. São os rastros marcados na memória da linguagem, isto é, no tempo, *medium* da experiência, no qual a memória individual e a coletiva se mostram em imagens.

Essas imagens expõem a dimensão aurática das semelhanças não-sensíveis: são imagens frágeis, obscuras e incompletas da “experiência que passa”⁴⁵⁷, as quais trazem o passado ao presente, selando a distância que mantém seu mistério. A experiência é rememorada em imagens que surgem, capturam e dissolvem o autor na vida da língua, possibilitando que obras, já mortas, sejam revitalizadas. Nelas, os fenômenos são salvos na beleza sublime da imagem sem imagem: na imagem que é ideia, porque é verdade construída na fulguração de sua apresentação. Construir ideias requer a arte de posicionar as palavras para que os fenômenos sejam salvos na *Darstellung*, a apresentação do radicalmente novo. Por isso, é preciso ter sempre em mente que “em toda a obra de arte existe um lugar onde aquele que a penetra sente uma aragem como a brisa fresca de um amanhecer”⁴⁵⁸. Nesse lugar se encontra a passagem para além de sua mera beleza.

LA BEAUTÉ

*Je suis belle, ô mortels! Comme un rêve de Pierre,
Et mon sein, ou chacun s'est meurtri tour à tour,
Est fait pour inspirer au poète un amour
Éternel et muet ainsi que la matière.*

*Je trône dans l'azur comme un sphinx incompris;
J'unis un coeur de neige à la blancheur des cynes;
Je hais le mouvement qui déplace les lignes,
Et jamais je ne pleure et jamais je ne ris.*

A BELEZA

Eu sou bela, ó mortais! como um sonho de pedra,
E meu seio, onde todos vêm buscar a dor,
É feito para ao poeta inspirar esse amor
Mudo e eterno que no ermo da matéria medra.

No azul, qual uma esfinge, eu reino indecifrada;
Conjugo o alvor do cisne a um coração de neve;
Odeio o movimento e a linha que o descreve,
E nunca choro nem jamais sorrio a nada.

457 BENJAMIN, W. “Sobre o programa da filosofia futura”, Ed cit. p. 183

458 BENJAMIN, W. *Passagens*, [N 9 a, 7], ed. cit. p. 516

*Les poètes, devant mes grandes attitudes
Que j'ai l'air d'emprunter aux plus fiers monuments,
Consumeront leurs jours em d'austères études;*

*Car j'ai, pour fasciner ces dociles amants,
De purs miroirs qui font toutes choses plus belles:
Mes yeux, mes larges yeux aux clartés éternelles!*

Os poetas, diante de meus gestos de eloquência,
Aos das estátuas mais altivas semelhantes,
Terminarão seus dias sob o pó da ciência;

Pois que disponho, para tais dóceis amantes,
De puro espelho que idealiza a realidade:
O olhar, meu largo olhar de terna claridade!
Charles Baudelaire, *La Beauté*⁴⁵⁹