

4

A Crítica Filosófica e a nova forma de apresentação da História

A crítica tem de falar a língua dos artistas. Pois os conceitos do cenáculo são senhas. E somente nas senhas soa o grito da batalha.⁴⁶⁰

Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde vemos uma cadeia de acontecimentos ele vê um a catástrofe única, que acumula ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés.⁴⁶¹

Walter Benjamin

Em 22 de fevereiro de 1940, Walter Benjamin escreve uma carta a Adorno anunciando que havia terminado de escrever algumas teses *Sobre o conceito da história*, as quais deveriam “estabelecer uma cisão inevitável entre nossa forma de ver e as sobrevivências do positivismo que demarcam, muito profundamente, até os conceitos de história, que, em si mesmos, nos são os mais próximos e os mais familiares”⁴⁶². Como Michael Löwy comenta, em *Walter Benjamin: aviso de incêndio*⁴⁶³, “o positivismo aparece assim, aos olhos de Benjamin, como denominador comum das tendências que ele vai criticar: o historicismo conservador, o evolucionismo socialdemocrata, o marxismo vulgar”⁴⁶⁴. As teses expressam a indignação do pensador com o início da Segunda Guerra, com o pacto germano soviético (Pacto Molotov-Ribbentrop) e a ocupação da Europa pelas tropas nazistas. Assim, marcam o lugar no presente a partir do qual o filósofo escuta o chamado das gerações que o precederam e, com o olhar voltado para o seu passado recente, busca compreender e iluminar esse presente.

É importante observar que Benjamin não elabora uma filosofia da história no sentido em que ela é comumente compreendida. A intenção programática de

460 BENJAMIN, W. *Rua de mão única*, PROIBIDO COLOCAR CARTAZES!, “A técnica do crítico em treze teses”, tese IV, ed. cit., p. 32

461 BENJAMIN, W. “Sobre o conceito da história”, ed. cit., tese 9, p. 226.

462 BENJAMIN, W. Sobre o conceito de história é um documento que Benjamin não destinou à publicação. Enviou apenas a amigos muito próximos, como Hannah Arendt. A filósofa passou a Adorno que o imprimiu como brochura mimeografada confidencial. Benjamin temia pelas consequentes interpretações reduzidas, já que ele “abriria as portas para a incompreensão entusiasta”, como escreve à Gretel Adorno em carta de abril de 1940. Ver a esse respeito Michael Löwy, *Aviso de incêndio* p. 35

463 LÖWY Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*. Uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”, trad. Wanda Nogueira Caldeira Brant, tradução das teses: Jeanne Marie Gagnebin e Marcos L. Muller, São Paulo, Boitempo Editorial, 2005

464 Ib. p.33. M. L. Comenta que a concepção revolucionária de tempo de B. está definida desde seus trabalhos de 1915 a 1925. Isso impede a comparação com Heidegger, o autor de *Ser e Tempo*, de 1927, com o qual alguns autores insistem em estabelecer paralelos.

464 LÖWY Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*. Uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”, trad. Wanda Nogueira Caldeira Brant, tradução das teses: Jeanne Marie Gagnebin e Marcos L. Muller, São Paulo, Boitempo Editorial, 2005. p.33.

sua filosofia apresentada no texto de 1918 “Sobre o Programa de uma filosofia futura”, onde se impõe a tarefa de incluir no sistema kantiano a religião e a história, sela sua articulação entre experiência e linguagem e desfaz sua pretensão de construir um sistema. Tais relações perpassam seus escritos e se realizam em ensaios ou fragmentos ou simplesmente citações, cuja intenção é mostrar e não argumentar.⁴⁶⁵ Porque, para Benjamin, “convencer é infrutífero”⁴⁶⁶.

Em Benjamin não há um sistema filosófico. Entretanto, Benjamin apresenta uma sistematicidade nas ideias disseminadas em seus textos, que formam uma rede complexa, onde tanto o paradigma teológico como o estético permanecem reunidos num conceito de experiência que reflete as refrações de sua visão estereoscópica: a visão sempre pronta a desfechar o gesto político destrutor do crítico que busca a verdade na história e pretende revolucionar. O caminho do desvio que nos leva a compreender sua proposta de trabalhar em uma escrita por imagens mantém reunidas a linguagem, a teoria do conhecimento, a arte, a teologia, a história e a política, em uma descrição do conceito de história que mostra seu rosto e dá às datas sua fisionomia alegórica.

As teses confirmam que a história é um exercício na linguagem que se constitui no ato em que é recontada. Uma interpretação do presente e não uma reconstituição do passado, portanto uma reatualização permanente do passado no presente, capaz de redimir o passado e salvar a singularidade dos fenômenos vividos. Sob o modelo da experiência estética, a verdade pode ser revelada na contemplação filosófica. Trata-se de uma contemplação que descreve um “retorno aos fenômenos”, quais sejam, os fenômenos particulares que proporcionam a experiência estética e nela são refletidos. Nessa perspectiva, a percepção e a visão dos fenômenos particulares possibilitam a revelação da verdade, na medida em que aparecem como ideias. Nelas, os fenômenos têm a concretude garantida por sua escrita e a beleza própria daquilo que aparece em um instante. A aparição da verdade afirma seu mistério e sua beleza na materialidade de uma cognoscibilidade: uma escrita que tem como tarefa apresentar a verdade como fulguração.

Benjamin concebe a escrita dos objetos de uma cultura como uma totalidade que se manifesta no particular sob o olhar do espectador que experiencia o seu surgimento em um instante do presente. Trata-se de uma

465 BENJAMIN, W. *Passagens*, ed cit, p. 502, *Paris capitale du XIX siècle: Le livre des Passages*, N 1 a, 8, ed cit, p. 476.

466 BENJAMIN, W. *Rua de mão única*, PARA HOMENS, EM *Obras escolhidas II*, ed. cit. p.14

aparição momentânea, no “agora de uma cognoscibilidade”, cuja estrutura se assemelha à de uma obra de arte: uma totalidade que surge independente de qualquer relação causal e manifesta o particular. O caráter momentâneo dessa totalidade implica em sua incompletude e na possibilidade de se construir sempre uma nova significação, portanto a realização de uma nova experiência. Há uma íntima correspondência entre a obra de arte e a aparição momentânea da ideia que, salvando os fenômenos, engendra a emergência da verdade.

O espectador, ou melhor, o filósofo busca a verdade que é bela como Eros busca a beleza, já que somente através da beleza ela pode garantir a eternidade de seu surgimento. A verdade se apresenta ou se revela fazendo justiça a si mesma e à beleza. A ordem da revelação se refere à ordem do imemorial, do inaudito e do desejo de restaurá-lo. Entretanto, é preciso reconhecer a restauração da revelação como busca nunca alcançada. Ora, a revelação faz justiça à verdade da beleza, já que a experiência estética e a construção intelectual se referem a aparições de uma totalidade que só pode ser compreendida como imagem de fenômenos particulares, no seu tempo específico, no seu “agora”, porque essa totalidade é interpretação e exercício de sobrevivência das obras de uma cultura, que só pode ser pensada na instância do presente. A crítica enfrenta a impossibilidade de se capturar a verdade e, assim, de se pensar na pergunta sobre um sistema da filosofia capaz de abranger todos os seus problemas. Na medida em que a filosofia tem a possibilidade de perceber, na obra, o seu teor de verdade como problema filosófico maior, o crítico precisa exibi-lo. Diz Benjamin:

Se for permitido dizer que todo belo se relaciona de algum modo com o verdadeiro e que seu lugar virtual na filosofia pode ser determinado, isso significa, que em cada obra de arte verdadeira pode ser encontrada uma manifestação do ideal do problema. Resulta daí que, desde o momento em que a consideração dos fundamentos do romance se eleva à contemplação de sua perfeição, a filosofia, e não o mito, está convocada a guiá-la.⁴⁶⁷

A contemplação dos fenômenos e a revelação da verdade engendram a sobrevivência do que ficou esquecido ou mal compreendido no passado, na história. A revelação, a interpretação objetiva das obras ou a apresentação da verdade pode ser concebida como redenção da história construída na crítica filosófica. O “discurso” filosófico efetiva, então, o movimento de Eros, pois

467BENJAMIN, W. “As afinidades eletivas de Goethe” in *Walter Benjamin. Oeuvres*, tome I, traduit de l’allemand par Maurice Gangillac, revue par Rainer Rochlitz, Paris, Gallimard, Folio Essais, 2000.p. 81

aspira à verdade que se refugia na beleza e nela engendra a sua forma. O discurso filosófico, como o concebe Benjamin, é expressão dessa busca que se completa em cada exposição, em cada “agora”, no qual a crítica se realiza, realizando a história. Portanto, essa totalidade só pode ser pensada como fulguração que faz justiça à beleza e à verdade e, dessa maneira, afirma a incompletude da história.

Seu conceito de crítica inscreve a concepção revolucionária de tempo apresentada desde os seus primeiros trabalhos (1915-1925), em articulação com a natureza imagética da linguagem. Nas teses *Sobre o conceito de história*, a relação entre imagem e tempo se explica realizando a intenção do filósofo de despertar a história, descrita nas *Passagen-Werk*. Benjamin concebe a crítica como exercício, o qual se efetiva em seus escritos como experiência de apresentar a verdade em sua concretude. Cumprindo essa exigência com intenso rigor filosófico, encontra na alegoria a forma de exposição crítica capaz de amalgamar a análise e a apresentação (*Darstellung*), já que a concebe como escrita, como matéria cognoscível que mostra a verdade em imagens singulares e originais.

As concepções que Benjamin expõe nas teses expressam um pensamento que se estende e se completa a cada escrita, confirmando sua crítica rigorosa à visão positivista da temporalidade histórica. O pensamento de Benjamin é matéria concreta que procura mostrar o retrato de uma época, chamando atenção para as catástrofes que se anunciam no presente. No pequeno texto de *Rua de mão única*, “Alarme de incêndio”, de 1928, grita: “antes que a centelha chegue à dinamite, é preciso que o pavio que queima seja cortado. Ataque, perigo e ritmo do político são técnicos – não cavalheirescos”⁴⁶⁸. Com os gestos firmes de sua pena, Benjamin exerce seu poder político. O filósofo mostra o futuro em um ritmo tão acelerado que poucos perceberam os fenômenos que ali se tornavam visíveis, tornando visível o perigo do seu presente. Uma última tese que aparece com o número XVIII, num exemplar descoberto por Giorgio Agambem – e que já aparecia nas notas preparatórias publicadas nos *Gesammelte Schriften* com o número XIIIa –, mostra a força revolucionária da autêntica consciência histórica exigida pelo filósofo para o historiador que tem como tarefa salvar a história:

468 BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*. Texto em que os comentadores mostram a afinidade com os escritos revolucionários de Rosa de Luxemburgo

Marx seculariza a representação do tempo messiânico na representação da sociedade sem classes. E estava bem assim. O infortúnio começou quando a social democracia alçou essa representação a um ideal. O ideal foi definido, na doutrina neokantiana, como uma tarefa infinita. E essa doutrina era a filosofia elementar do partido socialdemocrata – de Schmidt e Stadler a Natorp e Vorländer. Uma vez definida a sociedade sem classes como tarefa infinita, o tempo homogêneo e vazio se transforma, por assim dizer, em uma ante-sala, em que se podia esperar com mais ou menos serenidade a chegada de uma situação revolucionária. Na realidade, não há um só instante que não carregue consigo a sua chance revolucionária – ela precisa apenas ser definida como uma chance específica, ou seja, como chance de uma solução inteiramente nova em face de uma tarefa inteiramente nova. Para o pensador revolucionário, a chance revolucionária própria de cada instante histórico se confirma a partir da situação política. Mas ela se lhe confirma não menos pelo poder-chave desse instante sobre um compartimento inteiramente determinado, até então fechado. A entrada nesse compartimento coincide estritamente com a ação política; e é por essa entrada que a ação política, por mais aniquiladora que seja, pode ser reconhecida como messiânica. (A sociedade sem classes não é a meta final do progresso na história, mas sim, sua interrupção, tantas vezes malograda, finalmente efetuada).⁴⁶⁹

As teses *Sobre o conceito de história* apresentam imagens alegóricas que fazem brilhar suas convicções e formam uma constelação. Elas confirmam o seu conceito revolucionário de tempo, cujo lugar é a linguagem. Nela estão as imagens dos fenômenos vividos. As teses são idéias cujas formas confirmam a natureza simbólica e histórica da linguagem, a qual mostra, nos fenômenos salvos em sua construção, a essência política de uma expressão. As imagens construídas na obra de Walter Benjamin passam velozes mostrando as ideias. Ideias que revelam o gesto e o rosto do anão corcunda escondido no jogo de xadrez e do anjo que gostaria de deter a tempestade e ressuscitar os mortos. Eles são a imagem do filósofo diante da filosofia, diante das obras de arte, diante dos mitos de sua época, diante da experiência da história. Essas imagens, incessantemente, escrevem os sussurros das gerações precedentes e mostram a fraca força messiânica que reconhece seu apelo.⁴⁷⁰ Benjamin busca, em imagens, a verdade. Abraça o não e contempla o anjo. Através de seus gestos e olhares vê “a catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés”⁴⁷¹.

Reunindo imagens, sua obra cita o passado com a constante preocupação de salvar a concretude da experiência humana. As teses *sobre o conceito da história* cumprem o ritmo acelerado que a visão do perigo impõe e, deste modo, realizam a

469 LÖWY M. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*. ed. cit. p. 134

470 BENJAMIN, W. “Sobre o conceito da história” em *Obras escolhidas I*, ed. cit. teses 1 e 2, p. 222,223.

471 BENJAMIN, W. “Sobre o conceito da história” em *Obras escolhidas I*, ed. cit. tese 9, p. 226

tarefa política de escrever o presente. Elas expõem a experiência humana na plenitude de sua manifestação e atualização: a experiência que é expressão e traz a verdade em seu contrário, o sem-expressão, permitindo que novas significações venham marcar uma nova “origem”. Os deslocamentos conceituais que erigem seu pensamento são atividades críticas que destroem suas fontes de leitura e, no momento da escrita, permitem que novas perspectivas surjam como rememoração de um passado que não é dado. Ele está na memória coletiva como horizonte imemorial que pode ser citado, porque é arrancado de nossa experiência presente. Nesse processo, Kant, o Romantismo alemão, o messianismo judaico, o marxismo, seus mais recentes encontros e leituras se transformam em ruínas e são restaurados em uma origem, que surge do vir-a-ser bela e fulgurante.

Benjamin tem como alvo a “origem”, pois ela é a imagem de um futuro “agora”, que não tem nada a ver com a ideia de progresso ou com o prolongamento do passado, mas com a ruptura necessária para que uma significação possível se apresente como reconhecimento e reprodução. São imagens que, nos signos das línguas históricas, mostram as semelhanças não-sensíveis que virtualmente trazem os fenômenos ou as ideias, as mesmas, que sempre podem ser apresentadas em outra forma: na dialética de uma origem.

Dignificando a natureza simbólica da linguagem, seu pensamento compõe imagens que seguem a convicção da 5ª Tese: “a verdadeira imagem do passado perpassa, veloz. O passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido”. As Teses repercutem as propostas da seção epistemológica de *Das Passagen-Werk*, que selam a fórmula de Rudolf Borchardt como intenção de seu trabalho: “educar em nós o elemento criador de imagens para ensiná-lo a ver de maneira estereoscópica e dimensional nas profundezas das sombras históricas⁴⁷². Elas nos fazem lembrar das palavras de Hamann: “A Árvore do conhecimento / Nos privou da Árvore da Vida”⁴⁷³”.

A partir das Teses, o último trabalho do filósofo, pode-se ver passar os seus escritos:

472 BENJAMIN, W. *Passagens* ed cit, N 1, 8, p. 500. *Paris capitale du XIX siècle: Le livre des Passages*, p. 474.

473 HAMANN Johan Georg, extrato da correspondência de Hamann com Jacobi, Koenigsberg, 1783, in *Les Méditations Bibliques de Hamann*, ed. cit. P. 260

... A jato como as folhas dos livrinhos de encadernação rija, [... que], com um leve pressionar, o polegar se movia ao longo da superfície de corte; então se viam as imagens que duravam segundos e que mal se distinguiam uma das outras. Em seu decurso fugaz deixavam entrever o boxeador em ação e o nadador lutando contra as ondas.⁴⁷⁴

Essas ondas deixam respingar as palavras de Baudelaire que clamam por um resgate, à luz da severa observação alegórica⁴⁷⁵:

LA RANÇON

*L'homme a, pour payer sa rançon
Deux champs au tuf profond et riche,
Qu'il faut qu'il remue et déchifre
Avec le fer de la raison;*

*Pour obtenir la moindre rose,
Pour extorquer quelques épis,
Des pleurs sales de son front gris
Sans cesse il faut qu'il les arrose.*

*L'un est l'Art, et l'autre l'Amour
– Pour rendre le juge propice,
Lorsque de la stricte justice
Paraîtra le terrible jour,*

*Il Faudra lui montrer des garnes
Pleines de moissons, et des fleurs
Dont les formes et les couleurs
Gagnent le suffrage des Anges*

O RESGATE

Para pagar o seu resgate,
Dois campos de tufo tem o homem,
E às duras pragas que os consomem
Deve a razão lhes dar combate

Para colher as míseras rosas
E alguns espinhos arrancar,
Força é que os banhe sem cessar
O suor das têmeoras terrosas

Um é a Arte, o outro é o amor
– Para alcançar do juiz a graça,
Quando da impiedosa devassa,
Nos vier o dia do terror,

Há que mostrarmos o porão
Cheio de messes e de flores
Cujas sutis formas e cores
Ganham dos Anjos o perdão

Charles Baudelaire, *La Rançon*⁴⁷⁶

4.1

A Crítica Filosófica, a História e a Dialética da Origem

A crítica é mortificação das obras. Mais que quaisquer outras, as obras do Barroco confirmam essa verdade. Mortificação das obras: por consequência, não, romanticamente, um despertar da consciência nas que estão vivas, mas uma instalação do saber nas que estão mortas. A beleza que dura é um objeto do saber. Podemos questionar se a beleza que dura merece esse nome; o que é certo é que nada existe de belo que não tenha em seu interior algo que mereça ser sabido. A filosofia não deve duvidar de seu poder de despertar a beleza adormecida na obra.⁴⁷⁷

Walter Benjamin

474 BENJAMIN, W. *Infância em Berlim*, “O corcundinha”, *Obras escolhidas II*, ed. cit. p. 142

475 BENJAMIN, W. *Passagens*, [J 54, 8], ed. cit. p. 370. Benjamin cita Baudelaire (*Le Rançon*, OCI, p. 173), comentando que “a arte aparece desnudada e severa à luz da observação alegórica”.

476 BAUDELAIRE, C. *As flores do mal*, *Le Rançon*, O Resgate, em Charles Baudelaire. ed. cit. p. 556

477 BENJAMIN, W. *Origem do drama barroco alemão*, ed. cit. p. 203-204

4.1.1

Obras. Afinidades. Vida e beleza, aparência e verdade

O conceito de crítica de Walter Benjamin absorve a sua visão do conceito de crítica romântico, que se expõe no conceito de sobrevida das obras descrito no seu texto *A tarefa do tradutor*, de 1921, e se esclarece com o processo crítico expresso tanto em *Dois poemas de Friedrich Hölderlin*, escrito entre 1914 e 1915, quanto em *Afinidades eletivas de Goethe*, de 1922. O conceito se complementa com paradigma estético do processo histórico apresentado no Prefácio de *Origem do drama barroco alemão*, de 1924. Esse processo contempla a temporalidade das imagens da lírica de Baudelaire e a dialética das imagens que provocam o despertar da história, descrito no trabalho das *Passagens*.

A crítica filosófica, segundo Benjamin, se refere a uma obra futura, pois é capaz de dar uma sobrevida à obra, a partir do gesto crítico, que quebra com a sintaxe da narrativa e instaura um saber nas obras, no presente da construção de uma cognoscibilidade. Portanto, trata-se da apresentação de uma ideia em que o “conteúdo de verdade” da obra (*Wahrheitsgehalt*) é construído na mais exata das imersões nos pormenores do seu “conteúdo material” (*Sachgehalt*)⁴⁷⁸, provocando a morte da historicidade extensiva da obra, a morte da intenção do autor ou do crítico, a morte da beleza aparente da obra. Benjamin mostra esse gesto, em *As afinidades eletivas de Goethe*, com uma imagem similar àquela do Prefácio, “Questões introdutórias de crítica do conhecimento” (*Erkenntniskritische Vorrede*):

Neste sentido, a história das obras prepara sua crítica e, em consequência, a distância histórica aumenta seu poder⁴⁷⁹. Se, por força de um símile, quiser-se contemplar a obra em expansão como uma fogueira em chamas vívidas, pode-se dizer que o comentador se encontra diante dela como o químico, e o crítico, semelhantemente ao alquimista. Onde para aquele apenas madeira e cinzas restam como objetos da sua análise, para este tão somente a própria chama preserva um enigma: o enigma daquilo que está vivo. Assim, o crítico levanta indagações quanto à verdade, cuja chama viva continua a arder sobre as pesadas achas do que foi e a leve cinza do vivenciado.⁴⁸⁰

478 BENJAMIN, W. Prefácio de *Origem do drama barroco alemão*, ed. cit. p. 51. Ver *Passagens*, [N 2,1] [N2, 6]

479 Em alemão, *Gewalt*.

480 BENJAMIN, W. *Goethes Wahlverwandschaften, Gesammelte Schriften I.1*, Abhandlungen Suhrkamp 1974. p. 123 – 201. “As afinidades eletivas de Goethe” em Walter Benjamin Ensaios reunidos: escritos sobre Goethe, trad. Mônica Krausz Bornebusch, Irene Aron e Sidney Camargo, coleção Espírito Crítico, São Paulo: Editora 34, 2009, p. 13-14. BENJAMIN, W. *Walter Benjamin. Oeuvres, tome I*, ed. cit. p. 275

A linguagem é para Walter Benjamin o “canteiro de obras” em que, intermitentemente, se realiza o processo de construção das obras de uma cultura. “Escavando e recordando”, trabalhando como a criança, sempre atraída pela atividade das coisas, o filósofo faz exercícios de reprodução que reúnem materiais completamente diferentes em uma nova e brusca relação entre si.⁴⁸¹ Esse trabalho começa pelo comentário, mas vai além. O trabalho filosófico tem a especificidade da busca da verdade que, a partir da estrutura do comentário, constitui o objeto histórico. Este surge da destruição da dimensão linear e evolutiva da história como nova forma em que o outrora e o agora se mantêm numa dialética capaz de fazer explodir e salvar a história. Trata-se de uma atividade em que se destitui o objeto tocado pela reflexão de seus significados últimos a fim de que uma significação nova e plena de sentido possa surgir. Benjamin considera que a intenção de preencher uma época de significado não pode ser guiada pela certeza de que se atingirá um sentido totalizado e definitivo. Ao contrário, precisa estar apoiada na convicção de que a verdade é fruto de um exercício de construção intermitente que se orienta pela beleza de sua fugaz aparição. Assim, a contingência e a objetividade da verdade precisam ser pensadas como o momento da construção de uma nova inteligibilidade que se dá a partir da corrosão dos laços vivos e materiais que compõem harmonicamente a bela aparência da obra. Se essa harmonia permite identificar facilmente coisas, palavras ou ideias, em uma sucessão causal, o trabalho do crítico é destruí-la e deixá-la em cinzas.

O conceito de crítica de Walter Benjamin, que pode ser explicado como uma mortificação das obras, se explica pelo processo exposto no ensaio *As afinidades eletivas de Goethe (Goethes Wahlverwandtschaften)*⁴⁸², o qual corresponde à “apresentação da verdade” (*Darstellung der Wahrheit*), descrita no prefácio epistemológico de *Origem do drama barroco alemão*. Se voltarmos à questão platônica sobre a verdade, que é pensada sob a ótica do realismo⁴⁸³, a pergunta feita se dirige à verdade do objeto. Entretanto, a verdade pensada por Benjamin como apresentação (*Darstellung*) responde à formulação que pergunta

481 BENJAMIN, W. *Rua de mão única*, “Canteiro de obras”, ed. cit. p. 19

482 BENJAMIN, W. *Goethes Wahlverwandtschaften*, *Gesammelte Schriften* I.1, *Abhandlungen* Suhrkamp 1974. p. 123 – 201. “As afinidades eletivas de Goethe” em Walter Benjamin *Ensaio reunidos: escritos sobre Goethe*, trad. Mônica Krausz Bornebusch, Irene Aron e Sidney Camargo, coleção Espírito Crítico, São Paulo: Editora 34, 2009, p. 13-14. *Walter Benjamin. Oeuvres*, tome I, ed. cit. p. 275

483 A tese realista concebe a linguagem como imperfeita, já que há uma multiplicidade de significados para as palavras e não há uma relação natural entre as palavras e as coisas. O significado se dá por uma convenção que não garante critérios últimos de certeza para expressar uma realidade que é única e determinada. No realismo, as ideias têm um conteúdo ontológico, o que as difere do “idealismo” que as considera como produto de uma consciência subjetiva.

pelo seu modo de apresentação, o qual indica o modo como se escreve ou se lê e se interpreta ou traduz uma obra. Assim, no ensaio sobre *As afinidades eletivas*, Benjamin compara o “crítico ao paleógrafo perante o pergaminho cujo texto desbotado recobre-se com os traços de uma escrita mais visível que se refere ao próprio texto. Do mesmo modo como o paleógrafo deveria começar pela leitura desta última, também, o crítico deveria fazê-lo pelo comentário”. A partir dele é possível analisar momentos singulares, colecioná-los e torná-los objetos de uma rememoração. “Inesperadamente surge-lhe daí um inestimável critério de seu julgamento; só agora ele pode formular a pergunta crítica fundamental, ou seja, se a aparência do conteúdo de verdade se deve ao conteúdo material⁴⁸⁴, ou se a vida do conteúdo material se deve ao conteúdo de verdade”.⁴⁸⁵ A resposta para essa pergunta, Benjamin a dá mostrando que a verdade da beleza é sublime e sobrevive nas obras porque é aparência e essência. Por isso, a relação entre o conteúdo de verdade e o conteúdo material de uma obra de arte “determina aquela lei fundamental da escrita literária segundo a qual, quanto mais significativo o conteúdo de verdade de uma obra, de maneira tanto mais inaparente e íntima estará ligado ao seu conteúdo material”⁴⁸⁶. Assim, continua Benjamin:

Se, em consequência disso, as obras que se revelam duradouras são justamente aquelas cuja verdade está profundamente incrustada em seu conteúdo material, então os dados do real na obra apresentam-se no transcurso dessa duração, tanto mais nítidos aos olhos do observador quanto mais vão se extinguindo no mundo. Mas com isso, e em concordância com a sua manifestação, o conteúdo material e o conteúdo de verdade, que inicialmente se encontravam unidos na obra, separam-se na medida em que ela vai perdurando, uma vez que este último sempre se mantém oculto enquanto aquele se coloca em primeiro plano.⁴⁸⁷

O desvio que Benjamin trilha para construir seu conceito de crítica filosófica se refere a um trabalho de interpretação, cuja objetividade tem um “caráter destrutivo”⁴⁸⁸. A crítica exige que o filósofo se debruce sobre o texto e nele mergulhe. Trata-se de uma imersão no conteúdo material da obra, o qual

484 A tradução brasileira citada nessa pesquisa opta pela expressão teor de verdade para a palavra alemã Wahrheitsgehalt e teor factual para Sachgehalt. Contudo achei melhor traduzi-la por conteúdo de verdade e conteúdo material, na medida em que a obra para Benjamin tem que ser pensada como forma em que não se separam a forma e o conteúdo, embora se tenha que observar sua distinção. Assim, há um conteúdo material na obra que expressa o transitório, o histórico e um conteúdo de verdade que permanece no silêncio desse conteúdo material e pode ganhar voz, a cada leitura, a cada interpretação que constrói uma ideia. Esta não tem a ver com o inefável, mas com a materialidade e historicidade da linguagem.

485 BENJAMIN, W. “As afinidades eletivas de Goethe”, ed. cit. p.13

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

487 BENJAMIN, W. “As afinidades eletivas de Goethe”, ed. cit. p. 12-13

488 BENJAMIN, W. “Imagens do pensamento”, em *Obras escolhidas II*, ed. cit. p. 235

permite alcançar o que é atual no presente de uma leitura, onde os fenômenos ou uma época podem ser salvos na construção do novo. Esses fenômenos são tratados como objetos em decomposição, como fragmentos de pensamento, signos mortos, mas carregados de tempo, que se oferecem à crítica, ou seja, ao gesto destrutivo, capaz de revigorar sua significação. A cada volta ao texto é possível o assalto a esses objetos e uma interrupção na “relação imediata com a concepção básica que lhes corresponde”⁴⁸⁹. Eles não são mais pensados como depositários de estabilidade ou como modelares, mas como formas impregnadas de significação, que estão na memória da linguagem e podem ser recuperadas na intervenção crítica: a intervenção capaz de traduzi-las e dar-lhes um nome próprio.

É o acesso a uma obra, portanto, que vai permitir que a tarefa crítica se especifique e se distinga como filosófica. Para Benjamin, a crítica só pode ser pensada como filosófica e no domínio da apresentação da ideia. Se para Benjamin o critério crítico é a apresentação da verdade construída na interpretação das obras de arte, ele se opõe ao método indutivo do positivismo e, ao mesmo tempo, ao método dedutivo do idealismo. A sua concepção de experiência e de crítica se explicam pelo movimento que a própria obra engendra, e não pelas leis da natureza. A filosofia da arte oferece à crítica o *modus aestheticus* do pensamento capaz de colocar em questão o positivismo e dar uma resposta à contradição entre objetividade e subjetividade, não resolvida na *Crítica do Juízo*. A apresentação (*Darstellung*) não requer um juízo que provê a transição da teoria à prática para buscar o conhecimento; ela dispensa a síntese para um juízo e a sua sintaxe conceitual e abstrata. A apresentação requer a imediatidade da ideia que se encarna no particular, na palavra, e faz surgir uma imagem na concretude histórica da escrita.

Lembrando que, se o texto *Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem humana* nos ensinou que a verdade é a “língua da verdade”, a essência linguística não pode ser considerada apenas como o espírito ou a letra da obra, mas se refere àquilo que emerge em um trabalho na linguagem. O modelo metafísico de conhecimento, inscrito na função primordial da linguagem descrita na Bíblia, oferece a Benjamin o campo simbólico da linguagem como domínio da expressão da experiência que não pode ser pensada apenas como relação de

489BENJAMIN, W. *Origem do drama barroco alemão*, ed. cit. p. 51

conceitos. A dimensão simbólica da linguagem restitui à experiência religiosa o seu lugar na escrita filosófica e esta escrita pode ser considerada como trabalho crítico de interpretação objetiva. No ensaio *A tarefa do tradutor*, tal trabalho está referido a uma tradução na própria língua ou uma tradução de uma língua para outra. Ele se constrói a partir de leituras que se entrevêm na obra, na diferença das línguas, e, na distância do tempo, garantem a sobrevida da obra e do saber que nela pode ser recuperado. Quando dois anos depois escreve *Origem do drama barroco alemão*, esse trabalho se funda em um modelo estético do conhecimento e propõe uma concepção estética de história. Essa concepção se articula ao critério crítico descrito no seu “Prefácio” como a apresentação da verdade (*Darstellung der Wahrheit*) ou apresentação da ideia, e como interrupção ou mortificação da bela aparência das obras em *As afinidades eletivas de Goethe*. Portanto, a crítica é a própria experiência da apresentação da ideia, que emerge nas obras de arte e garante-lhes a sobrevida.

O texto *As afinidades eletivas de Goethe* permite uma compreensão abrangente da relação entre beleza e verdade apresentada no “Prefácio” de *Origem do drama barroco alemão*. Como vimos, a questão da verdade envolve a discussão, na tradição filosófica, sobre a separação entre essência e aparência. Benjamin, na sua crítica às *Afinidades eletivas de Goethe*, mostra que a relação entre verdade e beleza pode ser pensada na dimensão simbólica da linguagem, confirmando seu lugar na dimensão do mistério e na materialidade ou historicidade da obra de arte e a explica através do sublime. Nesse ensaio, quando Benjamin descreve as questões que envolvem a beleza, ele alarga a noção de experiência e de crítica, na medida em que concebe que a bela aparência da obra sofre um processo de despedaçamento, ou ainda de mortificação que desnuda toda a ilusão que possa sugerir. Assim, trata a questão da beleza ilusória, na obra de Goethe, lançando seu olhar em direção ao fundo secreto e misterioso, que está na origem das obras de arte. Neste fundo agem as forças simbólicas que, segundo ele, são capazes de romper com a aparência ilusória da obra. Benjamin mostra que na dimensão da expressão é possível promover, na vida da obra, uma quebra na beleza aparente e fazer emergir o sem-expressão. É essa interrupção que expõe a dimensão misteriosa da apresentação da ideia.

A tarefa do filósofo, portanto, se estabelece a partir de um exercício de contemplação filosófica, cujo caráter crítico tem a função estética de mostrar e, ao

mesmo tempo, a função intelectual de interpretar, a qual, segundo as concepções de Benjamin, exige um trabalho de destruição e reconstrução rigoroso. Esse trabalho parte da consciência de que a beleza provoca aquele que a busca, mas não pode ser capturada, pois o capturar se refere a um desvelamento, que recusa o mistério que determina o fundamento filosófico da beleza. Por isso, Benjamin se coloca contra a concepção de que é o sentimento de prazer no objeto que funda o sentimento do belo e mostra que o belo se explica a partir da relação misteriosa entre aparência e essência.⁴⁹⁰ Nesse caminho, é importante frisar que a ideia, que se constrói em uma escrita por imagens, não é imagem da beleza, mas sim a beleza que na imagem se revela como verdade e, por isso, só pode ser construída ou contemplada, na dimensão estética que ultrapassa o sensível. Sua apresentação se dá como construção, a qual só pode ser pensada como fulguração, como instante em que aparece e mostra sua beleza fugidia, evidenciando o sem-expressão imanente em toda a expressão.

Nessa perspectiva, Benjamin mostra que a verdadeira beleza se eterniza em sua aparição, através da interrupção da ilusão de que há uma completude de sentido na obra. A interrupção é intervenção que revela a vida e a revigora a partir da centelha do vivo que permanece na materialidade da obra. Nesse objeto tomado pelo tempo e já morto, a beleza aparente, a bela viva ou a ilusão do vivo, precisa sofrer um trabalho de petrificação, de imobilização e destruição crítica para que a beleza possa se afirmar além do poeta. A verdade da beleza é aquela que permanece na própria força espiritual e histórica da linguagem e só pode ser salva pela ruptura.

Benjamin se volta em sua crítica para os dois elementos do belo que, já desde Platão, encontram seu paradigma no corpo do amado: a vida e a aparência (*Schein*). Assim como para Platão e também para Kant, Benjamin está convicto de que a beleza tem uma vida corporal. Propondo um novo conceito de beleza, Benjamin mostra que a ilusão da bela vida aparente da obra é um ideal de beleza

490 Segundo Kant toda a apresentação simbólica repousa sobre uma analogia, sobre uma semelhança e não sobre uma identidade. Por uma analogia o belo pode simbolizar o bem moral, já que a intuição do belo se refere à reflexão. A esfera moral também se efetiva segundo a reflexão. Ela não depende da sensibilidade e se realiza por um conceito da razão. O belo, um juízo sem qualquer interesse, se diferencia do interesse ligado ao bem que resulta do julgamento sobre a satisfação moral que ele procura. Como a lei moral, que deve valer para todos, a apreciação do belo supõe o sentimento de prazer na reflexão sobre esse sentimento, o qual o juízo do gosto supõe em todos. O belo requer o assentimento universal, mas não se julga por um conceito universal. O bem vale universalmente, mas é representado por uma ideia da razão, assim sua apresentação é feita simbolicamente. Permitindo a exposição simbólica da ideia moral, a analogia pensada por Kant corresponde à passagem estética entre as esferas da natureza e da liberdade. Com efeito, símbolo da lei moral em nós, a beleza é responsável pela apresentação sensível do suprassensível. O belo, assim, pode ser considerado semelhante ao bem.

que só pode se realizar na morte do corpo, transcendendo a beleza aparente, seja no corpo do amado, seja na materialidade da obra.⁴⁹¹

No romance de Goethe *As afinidades eletivas*, Otilia é personificação da beleza. Ela é símbolo da ambiguidade, da obscuridade e do mistério da beleza magicamente invocada. A beleza de Otilia é condição fundamental para se entender a teoria do belo de Benjamin e seu conceito de crítica, pois é a aparência efêmera que mostra a vida que anuncia a morte. A mera beleza declina e se perde na mera aparência. Benjamin mostra, em seu ensaio crítico sobre essa obra, que a condição essencial desse ser vivo é a beleza e ela está no centro do romance. Os poderes demoníacos dessa beleza são constantemente invocados e sua força está no âmago da criação poética, “pois o que é invocado é sempre a aparência – em Otilia, a beleza viva se impôs com força, de forma misteriosa e não purificada, como ‘matéria’ no sentido mais poderoso”⁴⁹². Assim, “enquanto o mundo do romance existir a beleza não deve desaparecer: o ataúde onde jaz a jovem não é fechado”⁴⁹³.

Benjamin observa que as fórmulas invocatórias cultivadas por Goethe na velhice se expõem no romance como correspondências de ordem filológica que esvaziam a questão estética da vivificação artística, isto é, a forma. Benjamin mostra que a origem fantasmagórica de Otilia revela a questão do fundo mítico ilusório do romance. Otilia corresponde à construção das figuras míticas do romance, as quais se complementam com arabescos que também se dissolvem e expõem sua problemática inerente: o conteúdo mítico do romance que é seu conteúdo material e precisa ser desnudado.

A beleza nele, magicamente invocada, aponta para a ideia da construção do mundo a partir do nada e para o contraponto negativo da criação. Estes, como Benjamin observa, não têm a ver com a construção de uma obra de arte. A obra nasce do caos, não no sentido de uma emanção, mas, sim, no sentido de que a forma, “como um encantamento, converte o caos em mundo em um instante”, evidenciando a vida na obra. Continua Benjamin:

Por isso, nenhuma obra de arte, completamente livre desse encantamento, pode aparentar estar viva sem tornar-se mera aparência e deixar de ser obra de arte. A vida que se agita nela deve aparecer paralisada como que aprisionada por um instante num encantamento. O elemento nela existente é

491 Ver sobre esse tema, BENJAMIN, W. “As afinidades eletivas de Goethe”, ed. cit. p. 113

492 BENJAMIN, W. “As afinidades eletivas de Goethe”, ed. cit. p. 89-90

493 BENJAMIN, W. “As afinidades eletivas de Goethe”, ed. cit. p. 88

mera beleza, mera harmonia que inunda o caos – e, na verdade, apenas o caos, não o mundo –, mas que, ao inundá-lo, só aparenta dar-lhe vida. O que põe termo a essa aparência, o que prescreve o movimento e obsta a harmonia é o sem-expressão. Aquela vida funda o mistério, este enrijecimento funda o conteúdo da obra.⁴⁹⁴

Benjamin observa que Otilia se revela como a beleza muda e mórbida que não conhece a superação, pois não é capaz de romper com o curso fatal das coisas. Ela, como os demais personagens, são figuras submissas ao destino. Otilia se destaca como figura saída do mundo mítico, “pois mesmo quando sucumbe como vítima de poderes obscuros, é precisamente sua inocência que, seguindo uma antiga exigência que reivindica que o sacrificado seja imaculado, designa Otilia para esse destino terrível”⁴⁹⁵. Sua inocência ambígua e sua beleza aparente a colocam na expectativa de uma morte expiatória. “Ela evoca a aparência de uma inocência da vida natural” que está referida à ambiguidade da natureza e que pode ser explicada pelo símbolo cristão da inocência: o lírio. Benjamin comenta que “as linhas rígidas dessa planta, a brancura de seu cálice, unem-se aos aromas embriagadoramente doces, que quase deixam de ser vegetais”. Com essa ambiguidade, Goethe configura Otilia e marca “a magia perigosa da inocência, que tem a mais íntima afinidade com o sacrifício celebrado por sua morte”. Realmente, sobre sua figura “derrama-se inocentemente a aparência, não a pureza, e é a intocabilidade da aparência que a coloca fora do alcance de seu amado”⁴⁹⁶. Essa figura indeterminada, como as outras do romance principal, se opõem aos personagens da novela inserida no romance. Otilia é reservada, não fala de seus sentimentos, não profere opiniões: seu mutismo é vegetal e sua existência é dessacralizada, segundo Benjamin. Isso se evidencia “nem tanto por ter pecado contra um casamento em ruínas, mas antes pelo fato de, subjugada até a morte no aparecer e no devir de uma violência fatídica, ir levando a vida em uma indecisão”⁴⁹⁷. Há um silêncio de todos os afetos. Ora, ao contrário dos amantes da Novela, Otilia não toma decisão alguma para viver o seu amor. Na perspectiva da decisão, que somente acontece como formulação linguística, estão as raízes da moralidade, pois uma decisão moral ganha vida quando se torna um objeto de comunicação. Desta maneira, o silêncio de Otilia mostra que sua decisão de

494 BENJAMIN, W. “As afinidades eletivas de Goethe”, ed. cit. p. 91

495 BENJAMIN, W. “As afinidades eletivas de Goethe”, ed. cit. p. 81

496 BENJAMIN, W. “As afinidades eletivas de Goethe”, ed. cit. p. 83

497 BENJAMIN, W. “As afinidades eletivas de Goethe”, ed. cit. p. 85

morrer é questionável. Diz Benjamin: “Na verdade, o que a motiva não é uma decisão, mas sim um impulso”, o qual permite ao crítico considerar que esse morrer não é absolvição sagrada, não é uma resposta a Deus, mas uma expiação ditada pelo destino. A vida de Otilia só ganha linguagem no seu diário, o qual só revelará seus segredos depois da morte. O diário prenuncia seu emudecer e confirma seu desaparecimento, pois uma vida espiritual que só se expressa no diário impede a maturação dos germes da recordação. Como Benjamin observa, “só ela garante ao amor sua alma” e até mesmo a própria beleza sobrevive como Recordação, sem esta, a beleza, mesmo florescendo, não é essencial”⁴⁹⁸. A beleza de Otilia não desperta lembranças, seja de algo divino ou do divino, ela é rudimentar, primitiva, apenas aparência invocada. Já que Otilia não se expressa em palavras, toda clareza de sua conduta é aparente e, “na verdade, a vida interior daqueles que dessa maneira se preservam não é menos obscura para eles do que para os demais”⁴⁹⁹. A indeterminação de Otilia e sua beleza aparente sempre invocada, conduz a uma visão obscurecida do leitor e refletem a ambiguidade da essência da paixão e da vida das figuras míticas em *As afinidades eletivas*, pois estas constroem os personagens e a vida que estrutura a obra. Essa visão confirma a confusão exposta na crítica que não consegue ver na obra a distância entre essência e aparência e, nesse caminho, afirmar sua inseparabilidade. A obra é vista como harmonia capaz de representar a vida e não como construção impregnada de vida. “Desta maneira, a ambiguidade conduz ao centro do romance, por outro lado, volta a remeter à origem mítica da imagem que ele apresenta como vida bela e permite que essa imagem seja reconhecida como absoluta clareza”⁵⁰⁰. Por isso, diz Benjamin, que aquela vida funda o mistério e a interrupção nessa harmonia, sua mortificação, funda o conteúdo de verdade na obra. Essa intervenção mostra que o conteúdo de verdade do romance de Goethe expõe o encantamento provocado pelas forças do destino, ou seja, o destino mítico que governa a existência mundana e revela o mito da esperança na vida eterna. Benjamin observa que, sob o símbolo da estrela cadente, Goethe pretendeu conceder esperança para os amantes do romance e escreve:

498 BENJAMIN, W. “As afinidades eletivas de Goethe”, ed. cit. p. 87

499 BENJAMIN, W. “As afinidades eletivas de Goethe”, ed. cit. p. 87

500 BENJAMIN, W. “As afinidades eletivas de Goethe”, ed. cit. p. 95

Aquela frase que, para falar com Hölderlin, contém a cesura da obra e na qual, uma vez que os amantes abraçados selam o seu fim, tudo se detém, diz: “A esperança passou como uma estrela que cai do céu por sobre suas cabeças”. É verdade que eles não se dão conta dela, e não pôde ser dito de forma mais clara que a derradeira esperança jamais o é àquele que a acalenta, mas sim, apenas àqueles outros para os quais ela é acalentada. [...] Aquela esperança mais paradoxal, mais fugidía, levanta-se por fim da aparência da reconciliação...⁵⁰¹

Benjamin mostra que a aparência de reconciliação deve ser almejada, contudo ela é a morada da mais extrema esperança. Nessa perspectiva, é possível a esperança, pois, salvando a beleza do romance, a aparência é desnudada e o sentimento do belo pode ressoar além dos mortos. Para estes, Benjamin espera o dia em que possam ser despertados. Para o filósofo, “esta esperança é o único direito da crença na imortalidade, cuja chama jamais poderá deflagrar-se na própria existência.” Continuando, Benjamin esclarece que “não é, portanto, essa essência nazarena, mas sim o símbolo da estrela caindo por sobre os amantes que constitui a forma de expressão adequada daquilo que, de mistério, em sentido exato, habita a obra”⁵⁰². A esperança é realizada na fratura da obra, na dimensão da destruição crítica.

Se nesse texto a beleza pode ser reconhecida como a via em que a obra pode ganhar sobrevida, é porque expressa o tempo que passa nas coisas, mostrando a decadência da vida e nossa finitude e, assim, descrevendo uma simbólica da morte. Esta é capaz de despertar imagens que possibilitam a emergência da verdade como essência da beleza. Se a beleza não pode ser capturada por Eros, o amor, ligado à mera aparência, está fadado à perda, à morte do segredo e do mistério, que precisa ser mantido, como chama do verdadeiramente vivo. A busca do amante, que corresponde à busca do filósofo, reconhece a beleza que dura no amor como a beleza pertencente a uma ordem mais elevada. Essa ordem é a da sua essência, a qual permite uma busca incessante pelo nome capaz de encarnar a amada e garantir a eternização da verdade. O amor platônico que Benjamin recupera como paradigma do amor do filósofo pela verdade da beleza é desejo ou busca, que encontra no nome a proximidade com a existência da amada. Nele, a beleza se mantém na memória como única e original, e não como o desejo que se realiza na posse física e na

501 BENJAMIN, W. “As afinidades eletivas de Goethe”, ed. cit. p.120

502 BENJAMIN, W. “As afinidades eletivas de Goethe”, ed. cit. p. 120

busca pelo mais belo. Na relação entre o verdadeiro amor e a beleza, Benjamin mostra que a beleza autêntica permanece, “pois só para o amor o bem mais precioso é a bela mulher; para a paixão, o bem mais precioso é a mais bela mulher”⁵⁰³. Esse modo de ver a questão da busca da beleza como busca amorosa, descrito no pequeno texto de *Imagens do pensamento*, “Amor platônico”⁵⁰⁴, se completa com a afirmação:

Contraposto ao matrimônio, nesse sentido mais amplo e apenas assim – no destino do nome, não no do corpo – verdadeiramente determinável, está o amor platônico em seu único genuíno e único relevante sentido: como o amor que não expia seu desejo carnal no nome, mas que ama a amada no nome, a possui no nome e no nome faz tudo por ela. Que ele guarde e proteja intocado o nome, o prénome da amada, apenas isso é a verdadeira expressão da tensão, da propensão ao distanciamento, a que chamamos amor platônico. Nesse amor, a existência da amada se desprende de seu nome como raios de um núcleo incandescente, e daí também a obra do amante.⁵⁰⁵

No reino da verdade buscada e lembrada no nome se expõe a força e o mistério do Verbo que decide e cria. O nome da amada equivale à verdade que é construída na linguagem humana, nela o nome tem o poder sublime de decidir e comunicar sua decisão como palavra moral e como expressão do novo.

O filósofo na qualidade de amante platônico deve saber que a beleza é essência e aparência unidas, que permanecem na obra humana como nome primordial da linguagem divina capaz de trazer à presença a amada verdade, que é recuperada na destruição da mera aparência. Em analogia com a busca da verdade na obra, sua beleza só pode ser pensada na diferença entre aparência e essência, que, no entanto, as mantém unidas, sem permitir que se misturem. A verdade da beleza é fulguração que têm seu brilho máximo no incêndio que consome a aparência e faz surgir o conteúdo de verdade da obra.

Portanto, na interrupção da harmonia da obra, a beleza é expressão que traz consigo o seu contrário, o sem-expressão, e somente ele garante a eternização do belo, quando mostra o poder sublime do verdadeiro. Sua correlação com a palavra moral explica a intervenção, a paralisação, que captura o movimento, interrompe a harmonia e mostra o mistério da experiência da verdade, na vida que surge da morte. Trata-se do teor de verdade da obra, que surge na chama viva que,

503 BENJAMIN, W. “As afinidades eletivas de Goethe”, ed. cit., p. 98.

504 BENJAMIN, W. SOMBRAS CURTAS (i) “Amor platônico”, em Obras escolhidas II, p. 207.

505 BENJAMIN, W. SOMBRAS CURTAS (i) “Amor platônico”, em Obras escolhidas II, p. 207.

em um instante, imobiliza e clareia a verdade, em todo o seu mistério, na fugacidade do brilho de uma estrela cadente. As frases de Benjamin mostram a força e o mistério dessa interrupção:

Assim como a interrupção por meio da palavra imperativa consegue arrancar a verdade do subterfúgio feminino precisamente no momento em que interrompe, o sem-expressão obriga a trêmula harmonia a deter-se e eterniza através de seu protesto o tremor dela. Nessa eternização o belo é obrigado a justificar-se, mas agora parece ser interrompido exatamente nessa justificação, e obtém assim a eternidade de seu conteúdo justamente por uma dádiva daquele protesto. O sem-expressão é poder crítico que, mesmo não podendo separar aparência e essência na arte, impede-as de se misturarem. Ele tem esse poder enquanto palavra moral que interfere interrompe e mostra o mistério da indeterminação da verdade. Benjamin comenta que a comoção corresponde a uma transição, para o verdadeiro poeta, ela jamais significa um final e o abalo que provoca não apazigua, assim, a comoção, porém, será a transição da intuição confusa – pelo “caminho de um aperfeiçoamento verdadeiramente [...] moral” – apenas até o único objeto real do abalo: o sublime. É justamente essa transição que se cumpre no declínio da aparência.⁵⁰⁶

Esta é aparência que se apresenta na beleza de Otilia, a aparência em declínio que está na própria maneira de seu apresentar: ela expressa a aparência que deve extinguir-se. Desta maneira, revela-se na sua aparência a questão de saber se a beleza é aparência e o momento em que essa aparência conserva no mais inanimado o essencialmente belo. Segundo Benjamin, é esse o caso de toda a obra de arte. A obra já sem vida torna possível sua revitalização, porque nela sobrevive o que se contrapõe à bela aparência: o sem-expressão.

No sem-expressão aparece o poder sublime do verdadeiro. É o sem-expressão que destrói aquilo que ainda sobrevive em toda aparência bela como herança do caos; a totalidade falsa, enganosa – a totalidade absoluta. Só o sem-expressão consuma a obra que ele despedaça, fazendo dela um fragmento do mundo verdadeiro, torso de um símbolo.⁵⁰⁷

506 BENJAMIN, W. As afinidades eletivas de Goethe, ed. cit. p. 109

507 BENJAMIN, W. As afinidades eletivas de Goethe, ed. cit. p. 92

4.1.2

A concretude das obras e os fenômenos originais da história

Ao estudar, em Simmel a apresentação do conceito de verdade de Goethe, ficou muito claro para mim que meu conceito de origem [*Ursprung*] no livro sobre o drama barroco é uma transposição rigorosa e concludente deste conceito goetheano fundamental do domínio da natureza para aquele da história. Origem – eis o conceito de fenômeno originário transposto do contexto pagão da natureza para os contextos judaicos da história. Agora, nas *Passagens*, empreendo também um estudo da origem. Na verdade, persigo a origem das formas e das transformações das passagens parisienses desde seu surgimento até seu ocaso, e a apreendo nos fatos econômicos. Estes fatos, do ponto de vista da causalidade – ou seja, como causas –, não seriam fenômenos originários; tornam-se tais apenas quando, em seu próprio desenvolvimento – um termo mais adequado seria desdobramento – fazem surgir a série das formas históricas concretas das passagens, assim como a folha, ao abrir-se, desvenda toda a riqueza do mundo empírico das plantas.⁵⁰⁸

Quando Benjamin nos mostra em seu ensaio *As afinidades eletivas de Goethe* que a obra é fragmento do mundo verdadeiro e, nela mesma, a verdade, Benjamin coloca em jogo a questão de uma significação possível para o material que pode ser recolhido ao longo da história nas obras humanas. Nessa perspectiva, é a expressão, a tradução, é a interpretação do mundo que é valorizada na restituição da “percepção original” que recupera a força simbólica do Nome e possibilita a contemplação da verdade. Visando a esse centro teológico, inacessível na linguagem cotidiana pragmática, Benjamin recupera o ideal da pura comunicação e vai além da concepção de Nietzsche, que define a linguagem como essencialmente metafórica, ilusória, retórica.⁵⁰⁹ Benjamin vê na essencialidade da linguagem, na sua espiritualidade, na sua essência simbólica e imagética, enfim, na sua dimensão expressiva, a chance de recuperar as primeiras metáforas e valorizar a linguagem como experiência da historicidade fisionômica de uma época. Benjamin concebe a escrita filosófica e a história a uma “ciência da origem” concebida como configuração de ideias. O filósofo propõe que na linguagem expressiva é possível perceber o tempo passando nas coisas, nos materiais que em fragmentos mostram os fenômenos particulares se expressando na história como virtualidade, como ideia ou imagem inscrita na ordem do original e, assim, mostrando em uma nova forma os “fenômenos originais”.

508 BENJAMIN, W. *Passagens*, ed cit, [N 2 a, 4] p. 504

509 Nietzsche expõe essas concepções no seu texto Introdução teórica sobre a verdade e a mentira no sentido extra moral, em O livro do filósofo. Trad. Rubens Eduardo Ferreira Frias. São Paulo: Centauro Editora, 2001.

Stephane Mosès observa em seu livro *L'ange de l'histoire* que, contra o positivismo e o seu culto pelos “fatos”, Benjamin se volta para a realidade dos “fenômenos originais”, isto é, para os fenômenos que considera como os universais. Rejeitando o idealismo e seu método de generalização abstrata, coloca em evidência a primazia do concreto.⁵¹⁰ Pois “o crítico levanta indagações quanto à verdade, cuja chama viva continua a arder sobre as pesadas achas do que foi e sobre a leve cinza do vivenciado”⁵¹¹.

Na verdade, as concepções de escrita e história filosófica descritas no “Prefácio” têm seu eco nas formulações de sua crítica ao romance de Goethe, *As afinidades eletivas*. De acordo com as formulações de Benjamin no “Prefácio”, a forma com a qual a ideia se confronta com o mundo histórico pode ser explicada com a noção de fenômeno de origem, *Urphänomen*.

O termo “fenômeno original”, *Urphänomen*, Benjamin discute na sua tese de doutorado sobre *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão* de 1919 e nas *Afinidades eletivas* de 1922, arrancando-o da morfologia goetheana. Esse fenômeno, de Origem, Benjamin persegue sua significação, portanto suas formas, nas notas recolhidas para seu trabalho, que ficou por finalizar, sobre as *Passagens* parisienses.

Stephane Mosés comenta que Benjamin denuncia, nos dois primeiros textos acima citados, a confusão de Goethe entre duas significações, uma física e empírica e outra estética e ideal. O “fenômeno originário” de Goethe, relativo às teorias das Ciências Naturais, refere-se ao fenômeno arquetípico, essencial, original, passível de ser encontrado na natureza e subsume uma conotação organicista explicada pela evolução biológica ou continuidade natural. Benjamin recusa essa concepção e retém sua significação de princípio ideal de organização e de estruturação. O filósofo conduz, ou melhor, transpõe o fenômeno original para a história, já que o concebe como forma ideal que salva os fenômenos particulares na construção de ideias.

O mesmo autor, no ensaio “*L'idée d'origine chez Walter Benjamin*”⁵¹², comenta que a ideia de origem para Benjamin tem duas faces. Uma delas é relativa à dimensão religiosa referida à natureza e à origem da linguagem, assim como explicada nos primeiros capítulos do *Gênesis*; a outra referida à reflexão de

510 MOSÉS, STEPHANE. *L'ange de l'histoire*, ed. cit. p. 124

511 BENJAMIN, W. “As afinidades eletivas de Goethe”, ed. cit. p. 14

512 MOSÉS, STEPHANE. « L'idée d'origine chez Walter Benjamin », in *Benjamin et Paris*, ed. cit. p. 811

Goethe sobre os protótipos e a ideia de morfologia, a qual está em relação à filosofia da natureza e explica os fenômenos originais (*Urphänomene*). O primeiro sentido é relativo à origem como começo e referida à linguagem primordial; o segundo reflete a origem como princípio que é princípio de explicação e princípio de formação e evolução. Assim, a origem é ao mesmo tempo fundamento e ponto de partida, *arché* e historicidade. Benjamin situa seu conceito de origem no interior do tempo. A “ideia teológica de origem reenvia a um passado imemorial, a ideia goetheana de fenômeno original ao futuro em germe relativo a toda evolução”. Entretanto, a ideia de fenômeno original, ou primordial, perpassa a obra de Benjamin de acordo com o deslocamento que o especifica. Esse deslocamento se explica na medida em que “tanto para o jovem Benjamin como para o Benjamin das *Passagen-Werk* a verdade última, que visa todo o conhecimento, é ao mesmo tempo verdade primeira: ela designa da mesma forma o que está no fundo do conhecimento e o que constitui seu ponto de partida. Assim, o fato de que o fundamento da verdade é também o seu começo implica que no seu ser a verdade tem uma história”⁵¹³.

Se segundo Goethe os fenômenos originais são arquétipos de fenômenos encontrados na natureza, para Benjamin são universais concretos que se encontram nas obras de arte. Benjamin comenta que o conhecimento da natureza com o qual Goethe procurava comprovar sua obra “complementou sua indiferença perante a crítica”. Considerava-a desnecessária, já que percebia que a obra poderia ser apreendida a partir da sua íntima relação com os fenômenos primordiais. Benjamin observa que “por acusa desse duplo sentido no sentido de natureza, com demasiada frequência os fenômenos primordiais enquanto arquétipo, converteram-se em natureza enquanto modelo”⁵¹⁴. Para Benjamin, somente no âmbito da arte os fenômenos são primordiais, pois são ideias e só estas se oferecem à contemplação filosófica, que transforma os fenômenos. Portanto, “os fenômenos primordiais não existem diante da arte, eles estão nela”⁵¹⁵ e não podem servir de parâmetro, pois na contaminação do puro com o empírico, se a natureza sensível parece ter prioridade, é a sua face mítica que triunfa na manifestação de seu ser. Benjamin comenta que Goethe confunde razão e natureza, e não esclarece

513 MOSÉS, STEPHANE. « L'idée d'origine chez Walter Benjamin », in *Benjamin et Paris*, p 811

514 BENJAMIN, W. “As afinidades eletivas de Goethe”, ed. cit. p. 45

515 BENJAMIN, W. “As afinidades eletivas de Goethe”, ed. cit. p. 46

o reino dos fenômenos originais, que pode ser visto como o caos dos símbolos, pois “de forma indiferenciada a existência sucumbe ao conceito de natureza”⁵¹⁶.

Benjamin comenta no ensaio sobre *As afinidades eletivas* que o romance de Goethe, com uma infinita sutileza, ocultava uma abundância de relações, e que através da técnica poética assegurava a ênfase da obra nos poderes míticos, mas que o significado último desses poderes escaparam tanto a ele quanto ao espírito de sua época. “Essa técnica, porém, o autor procurou manter como seu segredo artístico”, pois correspondia à ideia que orientava a construção da obra; essa ideia técnica se refere a conteúdos factuais que o autor também procura ocultar, escondendo a essência da obra. Essa essência se refere à criação de “uma mítica dimensão material da obra”⁵¹⁷, que foi nela preservada.

Para o filósofo, o arquétipo da verdade será a obra de arte, onde a totalidade se encarna no particular e a verdade pode ser pensada no domínio das experiências humanas irredutíveis, que não se totalizam.⁵¹⁸ Porque na obra, no teor material da vida da obra, na sua forma, estão as experiências onde se oculta o teor de verdade e onde ele pode emergir na ação crítica, que aniquila o mito e permite nascer a filosofia, ou obra de arte em sua beleza autêntica. Por isso Benjamin observa que todas as obras autênticas têm seus irmãos no âmbito da filosofia, “pois aquelas são justamente as figuras nas quais aparece o ideal do problema”⁵¹⁹. A totalidade da filosofia com todos os seus problemas não pode ser indagada, “decorre daí que não há nenhuma pergunta que abranja a unidade da filosofia por meio da indagação delineada”, por isso “o conceito dessa pergunta inexistente, que indaga a unidade da filosofia, está assinalado na filosofia como ideal do problema”.⁵²⁰ Segundo Benjamin, esse ideal inatingível, contudo, se manifesta em uma multiplicidade, ou melhor, em configurações que, sem serem perguntas, tem a mais profunda afinidade com o ideal do problema: as obras de arte. Diz Benjamin: “ele se encontra enterrado antes naquela multiplicidade das obras, e sua extração é tarefa da crítica. Esta permite ao ideal do problema aparecer na obra de arte, em uma de suas manifestações sensíveis. Pois o que a crítica demonstra por fim, na obra de arte, é a possibilidade virtual de formular o

516 BENJAMIN, W. “As afinidades eletivas de Goethe”, ed. cit. p. 47

517 BENJAMIN, W. “As afinidades eletivas de Goethe”, ed. cit. p. 43

518 MOSÉS, STEPHANE. L’ange de l’histoire, ed. cit. p. 131

519 BENJAMIN, W. “As afinidades eletivas de Goethe”, ed. cit. p. 80

520 BENJAMIN, W. “As afinidades eletivas de Goethe”, ed. cit. p. 81

seu teor de verdade como sendo o mais elevado problema filosófico”⁵²¹. Na obra está sua própria formulação.

A intensidade das imagens liberadas pelas palavras se realiza com o mergulho nas coisas mesmas, as quais ganham lisibilidade em determinado momento da história como ideias. Na virtualidade inscrita na ordem do original das ideias estão os “fenômenos originais”. Eles são as semelhanças não-sensíveis, as imagens ditas e não ditas que, no sistema finito da linguagem, possibilitam que o querer dizer original do homem se eternize em cada nova obra. Portanto, a temporalidade constituída na experiência estética é o “agora” de uma origem, que afirma a instância do presente como forma/tempo que engendra o passado e o futuro. No presente está a realidade primordial da ideia, que reflete o fenômeno original, que é passado imemorial e traz a marca da unicidade. Esse passado, que é também uma realidade empírica, traz a marca da limitação e da incompletude. O filósofo vê a obra de arte como a totalidade irreduzível e original que não aceita ser interpretada a partir das relações causais que determinam uma continuidade evolutiva.

Quando Benjamin propõe, no estudo sobre o drama barroco (*Trauerspiel*), que a verdade está na historicidade das obras e se apresenta como ideia, considera a ideia e a verdade como forma crítica concreta capaz de absorver os elementos heterogêneos que uma experiência singular nos apresenta. Na ideia, os fenômenos são salvos da abstração do universal, pois salva o singular que se relaciona com o universal. Assim, Benjamin pode dizer que as ideias são a mãe fáustica, pois elas permanecem escuras até que os fenômenos as reconheçam e as circundem. Para o filósofo, a função dos conceitos é “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”⁵²². Ora, a ideia é materialidade da expressão filosófica que salva os fenômenos, tornando-os visíveis em uma imagem. As obras de arte são consideradas o domínio estético que expressa o particular a partir do qual a verdade pode ser revelada.

O fenômeno, salvo na ideia, é entidade específica, é forma que emerge na historicidade do texto. Stéphane Mosès, no livro *L'ange de l'histoire*, observa que nos anos 20 a morfologia goetheana era compreendida como uma teoria das

521 BENJAMIN, W. “As afinidades eletivas de Goethe”, ed. cit. p. 81

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

formas e inspirou as pesquisas que paralelamente ao círculo linguístico de Praga, e sem relação aparente com ele, pretendiam superar o historicismo substituindo a reconstrução de uma evolução pela descrição de estruturas.⁵²³ Mosès considera que a morfologia goetheana fornece a Benjamin um modelo de conhecimento concebido sobre o paradigma estético, onde um conjunto de formas funcionaria como unidades semânticas, constituindo um alfabeto que permitiria decifrar o texto do mundo.⁵²⁴

O conhecimento estético tanto para Goethe quanto para Benjamin não trata da relação do individual e do geral, mas da relação do particular e do universal, isto quer dizer que a experiência estética pode revelar o universal no particular.

O fenômeno absorvido na ideia, com toda sua história, fornece à ideia uma visão da totalidade. Benjamin observa que a estrutura da ideia se forma com o contraste de seu isolamento inalienável e a totalidade, e, nessa perspectiva, mostra que a “ideia é mônada”. “O ser que nela penetra com sua pré e pós-história traz em si, oculta, a figura do restante do mundo das ideias. Concordando com a concepção de Leibniz de que em cada mônada estão indistintamente presentes todas as demais⁵²⁵, Benjamin, na medida de sua crítica, nos diz que a apresentação dos fenômenos na ideia exige mergulhar fundo em todo o real, para que ele possa nos revelar uma “interpretação objetiva do mundo”. Nesse sentido, o filósofo pode dizer que: “a ideia é mônada – isto significa, em suma, que cada ideia contém a imagem do mundo”. A tarefa da filosofia consiste então na apresentação da ideia, ou seja, de uma “*imago mundi*”. Essa imagem se explica como “a descrição dessa imagem abreviada do mundo”⁵²⁶, capaz de reconhecer e transmitir o histórico, que marca a autenticidade da verdade. Trata-se de ideias mônadas que, em correspondência com os “fenômenos originais” de Goethe, se inscrevem na dimensão do concreto, do particular e não na dimensão das categorias abstratas.

Benjamin, quando concebe que cada obra ou ideia tem uma temporalidade específica, relacionando-as com as mônadas leibinizianas, mostra que elas têm um funcionamento próprio e podem ser consideradas como fenômenos específicos, que engendram suas próprias leis fora do fluxo contínuo da causalidade, mas

523 STEPHANE Mosès, *L'ange de l'histoire*, ed. cit., p.128

524 STEPHANE Mosès, *L'ange de l'histoire*, ed. cit., p.129

525 BENJAMIN, W. *Origem do drama barroco alemão*, ed cit, p. 70

526 BENJAMIN, W. *Origem do drama barroco alemão*, ed cit, p. 70

inserido numa temporalidade autônoma, cuja relação com as outras entidades autônomas não formam uma evolução homogênea. Essas unidades semânticas evidenciam a descontinuidade da história e mostram que os signos nos quais se engendra a história estão na linguagem, na arte e não na natureza. Os fenômenos salvos na ideia são unidades semânticas em que o singular se relaciona com o universal, na medida em que estão na memória da linguagem, nesse sistema finito de signos, como fenômenos originais. As obras são consideradas como unidades semânticas, como ideias ou nomes, e, nessa perspectiva, revelam sua a-historicidade e, ao mesmo tempo, sua historicidade, pois que surgem na linguagem como o radicalmente novo. As obras apresentam um ponto de vista não totalizado, que engendra a crítica.

Por isso, a partir de um mergulho no romance de Goethe, Benjamin encontra na própria obra as leis capazes de revelar as questões que mostram no outrora em que ele escreveu o romance um saber ainda não consciente do vivido. O filósofo mostra que esse saber pode se transformar em conhecimento, pois a obra é ideia, é estrutura que engendra a construção de qualquer outra ideia sob a exigência do presente de sua leitura. Com o gesto crítico, a criticabilidade inscrita na própria obra faz emergir a verdade com toda a sua particularidade e concretude na história. Porque “a verdade numa obra poderia reconhecer-se não como indagável, mas como exigida”⁵²⁷, “resulta daí que, desde o momento em que a consideração dos fundamentos do romance se eleva à contemplação de sua perfeição, a filosofia, e não o mito, está convocada a guiá-la”⁵²⁸.

Aqui se confirma a afinidade da obra de arte com a filosofia, já que, fora dos limites conceituais, ela reflete a verdade que emerge do interior da linguagem como exigência da própria existência da obra. A verdade que nela se afirma reflete o problema filosófico referido ao verdadeiro e, portanto, ao problema que espelha a impossibilidade de dar conta da unidade dos problemas filosóficos e a impossibilidade de totalização da verdade. No reino das ideias, a verdade aparece em uma imagem impossível de ser completamente expressa. A verdade é bela e está no limite da expressão, fora do âmbito do juízo. A beleza da obra se refere ao verdadeiro dessa obra: ela não pode ser questionada. Portanto, “a tese de que o objeto do saber não coincide com a verdade revela-se, sempre de novo, umas das

527 BENJAMIN, W. “As afinidades eletivas de Goethe”, ed. cit. p. 81

528 BENJAMIN, W. “As afinidades eletivas de Goethe”, ed. cit. p. 81

mais profundas intuições da filosofia original, a doutrina platônica das ideias. O saber pode ser questionado, mas não a verdade”. Nesse sentido, Benjamin pode dizer que o fundamento da verdade da beleza está no mistério da linguagem, na dimensão da afinidade secreta das palavras. Ela é forma que apresenta a si mesma, “essa forma não é inerente a uma estrutura da consciência, como é o caso da metodologia do saber, mas a um Ser”. Para Benjamin, a verdade é singular e não se refere à relação sujeito/objeto do conhecimento, mas a um exercício (*Übung*), um jogo da verdade.

Segundo Benjamin, a crítica se realiza como um exercício de imersão, na linguagem das obras, capaz de mobilizar e, ao mesmo tempo, suspender o presente, o passado e o futuro. Essa intervenção se dá na tentativa de revelar a verdade em seu véu, ou melhor, de expor e manter, na expressão, o sem-expressão, e afirmar a sublimidade da beleza da verdade: a verdade que faz justiça à beleza e se apresenta como fulguração.

Benjamin, concordando com Novalis, considera que, no “núcleo poético” da obra, na unidade estética da forma e da matéria, se mostra o saber inscrito na vida da obra. É para esse núcleo que a crítica deve se dirigir; por isso diz Benjamin:

Não se dirá nada do processo de criação lírica, nem da pessoa do criador ou da sua visão do mundo, mas se resgatará a esfera particular e única onde se encontra a tarefa e a pressuposição do poema. Esta esfera engloba o resultado e o objeto da pesquisa. Ela não pode ser comparada com o poema, ela é, mais que qualquer outra coisa, o único elemento que a pesquisa pode estabelecer solidamente. Esta esfera em que cada poesia possui uma forma particular, nós definimos como “o núcleo poético”. Nele se revela o domínio característico que contém a verdade da poesia. [...] O núcleo poético, como categoria da pesquisa estética, se distingue decisivamente do esquema forma-matéria já que conserva em si a fundamental unidade estética da forma e da matéria e que ao invés de separar dois planos, exprime sua ligação necessária e imanente.⁵²⁹

529 BENJAMIN, W. “Deux poèmes de Friedrich Höderlin”, in *Walter Benjamin. Oeuvres, tome I*, P. 92-93

4.1.3 O conceito de crítica e suas raízes românticas

Para os grandes, as obras acabadas têm o peso mais leve que aqueles fragmentos nos quais o trabalho se estira através de sua vida. Pois somente o mais fraco, o mais disperso encontra sua incomparável alegria no concluir e se sente com isso devolvido à sua vida.⁵³⁰

Walter Benjamin

A tese de doutorado de Walter Benjamin, *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*, escrita entre 1917 e 1919, é um trabalho de juventude que aponta para a extensão e a profundidade em que as raízes românticas se alastraram no seu pensamento. A tese expõe o caráter esotérico da crítica romântica, alicerçada em pressupostos místicos, e mostra a força crítica de nosso filósofo, que reconhece a atualidade do movimento alemão nas concepções do grupo de Jena, principalmente de Friedrich Schlegel e Novalis. As raízes românticas que perpassam os seus trabalhos mostram os deslocamentos conceituais que assinam as suas convicções.

Em algumas cartas do período em que escreve sua tese de doutorado, Benjamin se lamenta por não ter podido mostrar ali – devido a exigência de uma atitude científica – a verdadeira natureza do romantismo: o messianismo. Este está no fundo das concepções que orientam a sua concepção de crítica filosófica. Benjamin mergulha na obra dos românticos de Jena e mostra seu próprio conceito de crítica. O texto evidencia o esoterismo de uma escrita que, ao citar esses românticos, pretende esconder o centro de seu próprio trabalho, qual seja, a relação entre história e religião, ou melhor, o messianismo que também pulsava no seio do romantismo. Bernd Witte comenta, na biografia de nosso filósofo, que, sob o exemplo privilegiado da arte e sob a invocação de seus predecessores românticos, Benjamin estabeleceu a preeminência da crítica, como método de conhecimento, sobre o pensamento sistemático; ou seja, no sentido de a construção de um sistema, o qual considerava obsoleto depois das experiências históricas de 1914. A crítica, nesse contexto, ele a definiu como uma operação completamente “positiva”, através da qual seriam colocados em evidência os elementos dos fenômenos históricos que poderiam se amalgamar em uma ideia.⁵³¹

530 BENJAMIN, W. *Rua de mão única*, RELÓGIO NORMAL. ed. cit. p. 14

531 WITTE, BERND. *Walter Benjamin. Une biographie*. Trad. André Bernold, Paris, Les Éditions du Cerf, 1988, p. 56.

O vocabulário metafísico, ou teológico, das definições de Walter Benjamin – que perpassa a sua filosofia da linguagem, a sua tese sobre o romantismo, a sua reinterpretação da crítica kantiana do conhecimento e, enfim, os seus escritos – indica que visava um objeto transcendente que precisava ser nomeado com termos religiosos, mas que, entretanto, paradoxalmente, se referia ao caráter profano e ao rigor da sua concepção de crítica. Tal concepção, alicerçada na sua teoria da linguagem, apresenta a resposta epistemológica para a dissolução da contradição entre subjetividade e objetividade, sob um paradigma estético e teológico. Nessa perspectiva, a observação sobre Schlegel, no fim de sua tese, confirma sua proposta:

Pois ele, antes de tudo, não queria ser poeta, no sentido de um criador de obras. A absolutização das obras feitas, o procedimento crítico, era para ele o que havia de mais elevado. Isso se deixa simbolizar, numa imagem, como produção de ofuscamento na obra. Este ofuscamento – a luz sóbria – faz com que a pluralidade das obras se extinga. É a Ideia.⁵³²

A filosofia da linguagem de Benjamin expõe a ênfase no caráter reflexivo do pensamento que é linguagem. A linguagem, afastada da forma discursiva, é forma concreta, é lugar ou reino das ideias, da beleza, da essência da verdade, que admite ser uma simples fulguração. Novalis expressa o pensamento de Benjamin quando concebe que:

A forma é, então, a expressão objetiva da reflexão própria à obra, que forma sua essência. Ela é a possibilidade de reflexão na obra, ela serve, então, *a priori*, de fundamento dela mesma como um princípio de existência: através de sua forma a obra de arte é um centro vivo de reflexão.⁵³³

Benjamin observa, na sua tese de doutorado, que os românticos não constroem um sistema, mas que em seu pensamento pode-se descobrir uma sistematização, na medida em que elaboram questões sistemáticas para examinar determinado “objeto”. A sistematicidade que os orienta explica o caráter sistemático desse pensamento que, sob a concepção de Reflexão, criou um novo conceito de crítica. Benjamin se contrapõe ao modelo de crítica de arte de Dilthey e do círculo de Stefan George, baseado na empatia.⁵³⁴ Benjamin estende sua crítica à sua contemporaneidade, realizando então uma leitura original das obras

⁵³² BENJAMIN, W. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*, ed. cit., p. 121

⁵³³ BENJAMIN, W. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*, ed. cit. p.78.

⁵³⁴ Modelo de crítica selado no século XIX.

de F. Schlegel e Novalis. O filósofo recupera seus pensamentos, a partir da teoria romântica da “reflexão” entendida como movimento. Recusando a noção de que a crítica pode ser validada a partir do artista, define a crítica como *medium-de-reflexão*. Sob esse olhar, mostra que a crítica é desdobramento infinito da reflexão e também da verdade ou do absoluto. A reflexão é o original e o construtivo na arte, que possibilita que a crítica se realize na própria obra. Diz Benjamin: “a crítica é então, como que um experimento na obra de arte, através do qual a reflexão desta é despertada e ela é levada à consciência e ao conhecimento de si mesma”⁵³⁵. Para os românticos, toda obra é profética, pois anuncia um ideal de arte, isto é, a arte é uma ideia. É esta ideia que produz a crítica e não um sujeito que julga. Benjamin como Novalis está convicto de que “Toda a obra de arte possui, em si, um Ideal [ideia] *a priori*, uma necessidade nela de estar aí.” Segundo ele, “este é um ponto de vista que nunca poderia levar a uma avaliação da obra a partir de regras e tampouco a uma teoria pela qual a obra seria entendida como produto de uma cabeça genial”⁵³⁶.

Nosso filósofo mostra que os românticos alemães foram os primeiros que instituíram o conceito de crítica de arte como atividade teórica, que se estabelece como gênero situado entre a filosofia e a literatura. Benjamin cita a concepção de crítica de Schlegel:

A autêntica recensão deveria ser “[...] o resultado e a exposição de um experimento filológico e de uma pesquisa literária”, que segundo ele é um experimento histórico.⁵³⁷

As concepções desses românticos se dispõem, portanto, contra a da noção kantiana de crítica como gênero geral,⁵³⁸ referido a um exercício da razão e ao direito de julgamento desse espírito, legitimado no interior de uma consciência ou “apercepção original”. Se Kant fundamenta sua crítica a partir de um julgamento que tem lugar entre a razão e a sensibilidade, os românticos se afastam dessa visão e a criam como um gênero duplo, que tem, no romance, a forma literária capaz de se firmar como crítica em ato. Segundo Benjamin:

535 BENJAMIN, W. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*, ed. cit., p. 72.

536 BENJAMIN, W. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*, ed. cit., p. 81.

537 BENJAMIN, W. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*, ed. cit., p. 72.

538 Kant estabelece no “Prefácio” da *Crítica da faculdade de julgar* que a crítica é especial e singular, na medida em que na doutrina não há lugar para a faculdade de julgar. A crítica se refere à teoria pensada no domínio da possibilidade da experiência, que promove a passagem da teoria à prática e busca o conhecimento. Assim, a verdade filosófica não tem a validade geral das ciências, daquilo que depende do experimento e pode ser repetido para outros, mas deve ter a comunicabilidade geral exigida para um juízo de gosto.

O primeiro romantismo não apenas classificou, em sua teoria da arte, o romance como forma suprema da reflexão na poesia, como também encontrou nele a mais extraordinária confirmação transcendental desta teoria, na medida em que o colocou numa ligação mais ampla e imediata com sua concepção da Ideia da arte.⁵³⁹

Benjamin ressalta, então, que, se “o romance não é um gênero ao lado de outros, o tipo de poesia romântica não é um entre muitos, mas, antes que eles são Ideias”⁵⁴⁰. Nessa perspectiva, a Ideia da poesia encontrou, na figura da prosa, sua individualidade, pois apreende a aparição de um *continuum* de formas de arte. O filósofo, então, cita Schlegel, que compreendia o romance como a suma do poético: “Uma filosofia do romance [...] seria a pedra angular de uma filosofia da poesia em geral”⁵⁴¹.

Benjamin observa que, para os românticos, o conceito de reflexão se referia ao conceito fichteano de autopoisição do Eu. O romance é pensado como um redobramento interior do Eu, já que se põe como o seu outro, o não-eu, ao mesmo tempo em que se põe a si mesmo. O romance é essa autopoisição e o Eu atinge o Absoluto quando a “infinidade da reflexão é superada”, pois a reflexão é um processo indefinido que se absorve no Absoluto o Eu = Eu.

Entretanto, Benjamin mostra que é justamente a partir do conceito de reflexão que os românticos da época da *Athenäum*⁵⁴² se afastam de Fichte. A reflexão, na sua imanência extrema, se dissolve em si mesma, portanto não no Absoluto, mas no absoluto da arte, com a prática da ironia. A forma estética é a célula originária da arte que torna possível a crítica imanente e, assim, confirma que há na obra uma crítica que se deixa desdobrar, ou melhor, absolutizar-se no *medium* da arte. Nesse contexto, a ironia precisa ser vista como um “jogo reflexivo que não é especulativo, mas destruidor, pois a reflexividade não é, apenas, desdobramento, mas retorno sobre e contra si: a ironização da forma consiste na sua destruição deliberada”⁵⁴³. Nessa perspectiva, a ironia, no sentido

539 BENJAMIN, W. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*, trad. Marcio Seligmann-Silva, Iluminuras, São Paulo, 2002. P. 103

540 BENJAMIN, W. O conceito de crítica de arte no romantismo alemão, ed. cit p.103. Ver sobre esse tema PAZ, OCTAVIO. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. Segundo o pensador, “o romance é o gênero moderno por excelência e o que melhor expressou a poesia da modernidade: a poesia da prosa”. Para ele a crítica moderna nasce de uma negação e nos românticos ela abrange a arte e a literatura, sendo que os valores artísticos estão separados dos religiosos.

541 BENJAMIN, W. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*, ed. cit p.103.

542 *Athenäum* é o nome da revista criada por August e Friedrich Schlegel, em 1798, que se tornou o órgão do Romantismo alemão. Benjamin a considerava o único modelo de revista objetiva. Esta serviu de base para organizar a revista, que pretendia chamar de *Ángelus Novus*, mas que não chegou a ser publicada.

543 BENJAMIN, W. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*, ed. cit., p. 40, nota 7 – É isto que explica a forma fragmentária da obra (p. 84). E nos lembra igualmente a definição por Benjamin do Humor: < uma execução sem julgamento, quer dizer, sem nome>, neste livro, p. 130

que Schlegel escreveu, não pode ser considerada um modo subjetivo de expressão, mas sim um elemento objetivo da sua concepção de crítica, a qual, respondendo às suas intenções filosóficas, poderia ser considerada reguladora de toda subjetividade e arbitrariedade no surgimento da obra.

Os românticos alemães expressaram a fascinação dos poetas pelas construções críticas, em um movimento de atração e repulsa, que evidencia um sentimento de ambivalência próprio. A palavra poética é mediadora, entre o sagrado e os homens, assim como a poesia e a história se unem para, na palavra, superar o caos original. Unindo o cotidiano e o sobrenatural, o tema do amor se alia à denúncia e se mostra no gosto pelo sacrilégio e pela blasfêmia, o amor pelo estranho e pelo grotesco. Octávio Paz em *Os filhos do barro* – obra que aborda do movimento romântico à vanguarda – define o gosto pelas contradições e pelo grotesco “em uma palavra, a ironia – a grande invenção romântica”⁵⁴⁴. Explica a ironia no sentido de Schlegel. Esta expressa os paradoxos do romantismo alemão e o amor pela contradição, o qual mostra o que cada um de nós é; e evidencia a consciência dessa contradição. Segundo o poeta, a ironia “foi a primeira e mais ousada das revoluções poéticas, a primeira a explorar os domínios subterrâneos do sonho, do pensamento inconsciente e do erotismo; a primeira, também, a fazer da nostalgia do passado uma estética e uma política. A ambiguidade entre afinidade e ruptura se mostra na ironia. Octávio Paz observa, então, que a palavra e suas imagens poéticas, tendo uma coerência própria, não são constituídas de razões, mas de ritmos, os quais, em diversos momentos se rompem. Essa dissonância, “que se chama, no poema, ironia e, na vida, mortalidade”, expõe a consciência dessa dissonância dentro da analogia. Nessa medida, comenta que para os fundadores do movimento romântico⁵⁴⁵ “a poesia é a palavra do tempo sem datas. Palavra do princípio; palavra de base. Mas palavra, também, da desintegração: ruptura da analogia pela ironia, pela consciência da história, que é consciência da morte”⁵⁴⁶. Trazendo Schlegel, o pensador confirma as observações de Benjamin e mostra que o movimento romântico é muito mais que uma doutrina estética: “o romantismo não só se propunha à dissolução e à mistura de gêneros literários e das ideias de beleza como, através da ação contraditória, porém convergente, da imaginação e da ironia,

544 PAZ, OCTAVIO. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 63

545 Octavio Paz se refere a Wordsworth, Coleridge, Hölderlin, Jean-Paul, Novalis, Hugo, Nerval.

546 PAZ, OCTAVIO. *Os filhos do barro*, ed. cit. p.80.

buscava a fusão entre a vida e a poesia. E mais ainda: socializar a poesia”⁵⁴⁷. A poesia romântica pretendia ser ação e, assim, se constituiu como ato. Foi um modo de pensar, de viver e de morrer. Foi um movimento revolucionário. Paz observa que o romantismo alemão e o inglês uniram a criação poética e a reflexão crítica, atingindo grande penetração com sua originalidade. No diálogo entre prosa e poesia, conseguiram de um lado “vitalizar a poesia por sua imersão na linguagem comum e, de outro, idealizar a prosa, dissolver a lógica do discurso, na lógica da imagem”⁵⁴⁸. A conjunção entre a teoria e a prática poética responde à sua aspiração da fusão dos extremos: a arte e a vida, a antiguidade sem datas e a história contemporânea, a imaginação e a ironia.⁵⁴⁹

As observações críticas de Benjamin mostram que, na ironia, o caráter destrutivo da crítica se evidencia. A obra se autodestrói na autorreflexão. Paradoxalmente, se a obra se dissolve no Absoluto, torna-se indestrutível, pois, ao se entregar ao aniquilamento crítico, rompe com qualquer conservação e, assim, é garantida a sua imortalidade. Através da destruição ela se torna eterna. Nesse caminho, Benjamin desdobra seus escritos propondo que a obra dita suas próprias regras e não há que se impingir um método externo a ela. A escrita engendra o método, nela se constrói e se apresenta a verdade.

Seu estudo *sobre o conceito de crítica de arte no romantismo alemão* mostra que, se para os românticos a obra ou a forma é o lugar do pensamento que é reflexão, se ela é o *medium*-de-reflexão e, portanto, a estrutura básica da obra, temos, aqui, uma outra compreensão do sujeito. A subjetividade é geral: o que observo me observa, devolve o olhar e a atividade poética se refere ao que cria sua própria matéria, enquanto se debruça sobre si própria e suscita a crítica. As palavras encontram as suas densidades nelas mesmas. Benjamin observa que, se “a tarefa crítica é o conhecimento no *medium*-de-reflexão da arte, a crítica é crítica nela mesma. É pensar o pensar. Os desdobramentos dessa atividade reflexiva, referidos à forma, mostram a estreita ligação da crítica com a observação, pois o processo de pensamento e de crítica se caracteriza como experimento. Nesse sentido, a crítica de arte romântica é sempre positiva. Trata-se de uma atividade, em que há intensificação. A crítica se constrói a partir da convicção do caráter inacabado da

547 PAZ, OCTAVIO. *Os filhos do baro*, ed. cit. p.83.

548 PAZ, OCTAVIO. *Os filhos do baro*, ed. cit. p.84.

549 PAZ, OCTAVIO. *Os filhos do baro*, ed. cit. p.84.

obra, ela é pensada em sua possibilidade de leitura e, portanto, de crítica. O crítico romântico é também autor, na medida em que a obra possui sua própria crítica e é lugar de autoconhecimento. Benjamin observa que “a forma mesma não valia para eles nem como regas nem mesmo como dependente de regras. [...] Toda forma, como tal, vale como uma modificação particular da autolimitação da reflexão; ela não precisa de justificativa, pois não é meio para exposição de conteúdo”⁵⁵⁰. A estrutura formal da obra é capaz de engendrar sempre uma nova crítica, na autolimitação que é dada pela forma da obra. Assim, o que há é o inacabamento, a eternidade da obra, sua infinitude.

Benjamin, descrevendo o conceito de crítica dos românticos alemães, consta que a preocupação com a universalidade das formas se baseava “na convicção de colher a conexão entre elas, enquanto momentos no *medium*, na dissolução crítica da expressividade e da pluralidade delas (na absolutização da reflexão conectada a elas).”⁵⁵¹ Trata-se da Ideia da arte como um *medium*. O *medium*-de-reflexão, enquanto Ideia da arte, é o *medium*-de-reflexão das formas e, nessa unidade, se relacionam todas as formas-de-exposição, isto é, a forma determinada da obra singular. A ideia da arte é a forma-da-arte absoluta: um *continuum* das formas. É importante captarmos a explicação de Benjamin de que não se trata de “um progredir no vazio, de um vago sempre-poetar-melhor, mas, antes, de um desdobramento e de uma intensificação continuamente mais abrangente das formas poéticas. A infinidade temporal que se encontra neste processo possui um caráter medial e qualitativo. Portanto, a progressão não é de modo algum aquilo que se entende pela expressão moderna de ‘progresso’, não é uma certa relação apenas relativa dos graus de cultura entre si. Ela é, assim como a vida inteira da humanidade, um processo e realização infinito e não um simples processo do devir”.⁵⁵²

O poeta, portanto, se conecta de modo elevado com a forma da poesia, ou melhor, com o *continuum* das formas artísticas que, para Schlegel, é poesia, isto é, a Ideia mesma da poesia, descrita como “tipo de poesia”, que inscreve uma característica objetiva determinada. Benjamin cita o fragmento 116 da *Athenäum* como expressão do caráter determinante da poesia romântica:

550 BENJAMIN, W. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. ed. cit. p. 82.

551 BENJAMIN, W. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. ed. cit. p. 82.

552 BENJAMIN, W. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão* ed. cit. p. 96.

Reunir novamente todos os gêneros separados da poesia [...]. Ela abarca tudo o que é poético, dos maiores sistemas da arte, que por sua vez englobam em si outros sistemas, até o suspiro, o beijo, que a criança poeta exala no canto sem arte [...]. O tipo da poesia romântico é o único que é mais do que tipo e como que é a própria arte de poetar mesma.⁵⁵³

Tal concepção aponta para a possibilidade de um formalismo não dogmático ou livre, o qual possibilita também validar as formas, independentemente de um “Ideal de conformações”. O filósofo pretende, na sua tese, mostrar os aspectos filosóficos positivos e negativos dessa determinação, que tem como exigência a concepção de Schlegel de que o pensar sobre os objetos artísticos deve conter “a liberalidade absoluta unida ao rigor absoluto”⁵⁵⁴. Segundo Benjamin, a estrutura da obra torna possível sua crítica imanente, na medida em que esta tem como critério a reflexão, que está em sua base e se manifesta em sua forma. Tal critério determina a crítica não como julgadora, pois seu “centro de gravidade está não na estimação da obra singular, mas na exposição de suas relações com todas as demais obras e, finalmente, com a Ideia da arte”⁵⁵⁵. A intenção da crítica era ser acabamento, complemento, sistematização da obra, e, ao mesmo tempo, dissolução no absoluto. Nesse sentido, a crítica da obra, pensada como reflexão, pode levar ao desdobramento do germe crítico imanente a ela mesma.

Ora, Benjamin vê, na base da concepção de julgamento das obras desses românticos, três proposições fundamentais: o princípio de imediatez do julgamento, o da impossibilidade de uma escala de valores positiva e o da não-criticabilidade do que é ruim. O primeiro se explica pelo fato de que o julgamento está implícito na reflexão (o *factum* mesmo da crítica romântica) e o valor da obra é dependente do fato de ela tornar possível sua crítica. Se a reflexão é possível, é porque ela pode se dissolver no *medium* da arte, ou seja, ela é uma obra de arte. Sendo assim, a criticabilidade de uma obra representa um juízo positivo sobre ela, o qual é engendrado na própria reflexão que se desdobra, se absolutiza. Não há, portanto, nenhuma escala de valores a que se recorrer. Benjamin coloca então a questão: “se uma obra é criticável, logo, ela é uma obra de arte; de outro modo ela não o é – um meio termo entre esses dois casos é impensável, mas também é inencontrável um

553 BENJAMIN, W. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão* ed. cit. p. 92

554 BENJAMIN, W. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. ed. cit. p. 82.

555 BENJAMIN, W. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. ed. cit. p. 83.

critério de diferenciação de valores entre obras de arte mesma”⁵⁵⁶. E mostra que, na expressão “princípio da não-criticabilidade do que é ruim”, repousa a concepção romântica da arte e de sua crítica e também sua positividade.

Nessa perspectiva, Benjamin comenta que à “não-criticabilidade do ruim” corresponde o “aniquilar” (*annihilieren*), o qual refuta o nulo indiretamente, através do silêncio, via sua exaltação irônica ou através do enaltecimento do bom. O filósofo conclui, então, que “a imediatez da ironia é, no sentido de Schlegel, o único modo sob o qual a crítica se permite confrontar diretamente o nulo”⁵⁵⁷. A imediatez do “juízo” que se dá a partir da própria criticabilidade da obra é, portanto, a base de uma valoração, que só pode ser pensada como imanente ao conhecimento da obra. Ora, “não é o crítico que pronuncia um juízo sobre ela, mas a arte mesma, na medida em que ela aceita em si a obra no *medium* da crítica ou a recusa e, precisamente por isso, avalia-a como abaixo de toda a crítica”⁵⁵⁸. Aqui podemos marcar a diferença entre o conceito kantiano de juízo e a concepção de juízo dos românticos que se diz na reflexão. Tomando as palavras de Benjamin, vemos que: “a reflexão não é, como o juízo, um procedimento subjetivo reflexivo, mas, antes, ela está compreendida na forma-de-exposição da obra, desdobra-se na crítica, pra finalmente realizar-se no regular *continuum* das formas”⁵⁵⁹.

Segundo Benjamin, a teoria da ironia que perpassa os escritos de Schlegel, na época da *Athenäum*, segue um alinhamento intencional que visa a exposição “de uma oposição sempre viva contra ideias dominantes e, amiúde, como máscara de seu desamparo contra elas. Assim, o conceito de ironia pode ser facilmente sobrevalorizado não em seu significado para o indivíduo Schlegel, mas para sua imagem de mundo”⁵⁶⁰. Benjamin comenta que os estudos sobre os românticos, até então, haviam levado em conta apenas o significado da ironia como expressão de puro subjetivismo. Mostra que, se a poesia romântica reconhecia “como sua primeira lei [...], que a arbitrariedade do poeta não sofre nenhuma lei sobre si”⁵⁶¹, esta aclamação deveria ser interpretada à luz da compreensão de que o poeta romântico deve ser “de parte a parte poesia”⁵⁶², por isso submetido aos limites da

556 BENJAMIN, W. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão* ed. cit. p. 84

557 BENJAMIN, W. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão* ed. cit. p. 85

558 BENJAMIN, W. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão* ed. cit. p. 85.

559 BENJAMIN, W. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão* ed. cit. p. 92.

560 BENJAMIN, W. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão* ed. cit. p. 87.

561 BENJAMIN, W. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão* ed. cit. p. 87.

562 BENJAMIN, W. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão* ed. cit. p. 87.

forma da obra, promovendo a ironização da forma. Diz Benjamin: “a ironização da forma consiste em sua destruição voluntária”⁵⁶³. O filósofo explica seu surgimento pela ligação com o incondicionado determinada pela “assimilação da obra limitada ao absoluto, de sua completa objetivação que paga com sua eliminação”⁵⁶⁴. Portanto, esta forma de ironia provém do espírito da arte e não da vontade do poeta, confirmando que, assim como a crítica, ela só pode ser exposta na reflexão.

Benjamin responde, então, à questão essencial de como se relaciona a destruição da ilusão na forma artística através da ironia com a destruição da obra através da crítica, no pensamento romântico:

A crítica sacrifica completamente a obra em nome da coerência da unidade. Em contrapartida, aquele procedimento que, conservando a obra mesma, é capaz de intuir sua total correlação com a Ideia da arte, é a ironia (formal). Não apenas não destrói a obra que ela atinge, mas, antes, aproxima-a da indestrutibilidade. Através da destruição da forma determinada de exposição da obra, na ironia, a unidade relativa da obra singular é remetida de modo mais profundo à unidade da arte como obra universal, ela se torna, sem se perder, totalmente correlata a esta. Pois a unidade da obra singular é distinguida apenas de modo gradual da unidade da arte, para a qual ela se dirige a toda hora na ironia e na crítica. Os românticos mesmos não poderiam ter sentido ironia como artística se tivessem visto nela a desagregação absoluta da obra. [...] A ironização da forma-de-exposição é semelhante à tempestade que levanta a cortina diante da ordem transcendental da arte, descobrindo-a, justamente com a existência imediata da obra nela, como um mistério.⁵⁶⁵

No sentido dos românticos, se a crítica se faz na “reflexão que é pensamento que engendra sua forma”⁵⁶⁶, a forma evidencia o aparecer de uma arte combinatória. Esta forma pode ser entendida pelo conceito de *Witz*, tal como Schlegel o define, ou seja, como uma “sociabilidade lógica”. Benjamin, contudo, mostra a extensão de seu sentido, em uma nota preciosa de *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*.⁵⁶⁷ Ele pode ser relacionado com a concepção de obra profética, na qual o sentido se relaciona com a arte de encontrar. O filósofo comenta que *Witz* é uma *ars* combinatória, que se opõe à cadeia de analogias mecânicas do entendimento. Essa arte referida à filosofia mostra que ela é, essencialmente, linguagem afastada das considerações pragmáticas e liberada da

563 BENJAMIN, W. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão* ed. cit. p. 89.

564 BENJAMIN, W. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão* ed. cit. p. 90..

565 BENJAMIN, W. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão* ed. cit. p. 90..

566 BENJAMIN, W. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão* ed. cit. p. 133.

567 BENJAMIN, W. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*, ed. cit. p. 133.

concepção de sistema. Ela afirma o paradoxo, a ausência de clareza, a ambiguidade, o caráter místico da linguagem, pois nega a comunicabilidade e assume a incomunicabilidade. O pensar está ligado, tal como a ironia, ao assumir o inexpressável. Benjamin relaciona esta concepção com a mudez da natureza e a imanência na linguagem do sem-expressão que, no silêncio da fratura da linguagem, emerge e expressa a finitude, a falta, a morte, mas, ao mesmo tempo, suscita a sobrevida da obra.

Benjamin realiza um marcante deslocamento nas noções românticas, o qual se faz em três perspectivas.⁵⁶⁸ De acordo com a proposta de que a crítica não tem a ver com qualquer exercício de julgamento, atribui-lhe uma função teórica de produção de verdade que se realiza no interior da obra, a partir de um gesto destrutivo que a mortifica e faz emergir a verdade. A crítica, portanto, é um gênero singular que produz não uma obra literária, mas sim uma verdade filosófica, o que não é o mesmo que um conhecimento teórico ou uma doutrina. A crítica não está entre dois gêneros, é um novo gênero que possui uma escrita própria. Essa escrita inscreve um modo de apresentação próprio, o qual se diz no conceito de contemplação. Segundo Benjamin, é a volta sempre ao texto que expressa a reflexão: “incansável, o pensamento começa sempre de novo, e volta sempre, minuciosamente às próprias coisas”, diz o filósofo no “Prefácio” de *Origem do drama barroco alemão*. Trata-se da reflexão que constrói ideias de forma não intencional no ato nomeador e têm que ser renovadas pela contemplação filosófica, a partir da qual a “percepção original” das palavras é restaurada.⁵⁶⁹ Entretanto, essa restauração, ou melhor, a redenção, não se efetiva na forma-da-arte absoluta, ou no *continuum* das formas, ou unidas na Ideia da arte. Essa redenção só pode ser experienciada como ruptura, como contemplação das imagens que saltam das palavras no presente de cada leitura.

Benjamin observa que a ironia ou ainda a reflexividade romântica, propuseram a união estética da forma e do conteúdo da obra, mas descreveram a crítica sob um ponto de vista superior. A crítica considera o conteúdo como uma segunda forma e a forma como a forma da forma subsumindo a obra de arte no Absoluto, ou numa forma absoluta. Benjamin observa que não há uma dimensão superior para acolher as obras e, superando os românticos, aprofunda a crítica na

568 Ver PROUST, Françoise. “La tâche du critique”, in *Walter Benjamin. Esthétique et philosophie de l'histoire*, Peter Lang, Bern, 1998.

569 BENJAMIN, W. *Origem do drama barroco alemão*, ed. cit. p. 51 e 59

imanência mesma, na temporalidade das obras de arte singulares. Trata-se do tempo que não tem nada a ver com a gênese.

Benjamin inclui a ironia no campo onde ela aparece nos termos da proposta de Baudelaire, isto é: se o ato reflexivo tinha conduzido os românticos alemães à ironia, Baudelaire redobra a reflexão pelo humor e pela ironia. O poeta cria uma série de imagens poéticas que coloca em questão um jogo de comparações que fragmenta e multiplica o eu lírico e, dessa maneira, entra em cena a ironia. Starobinski, em *La Mélancolie au Miroir*⁵⁷⁰, comenta que a ironia, a reflexão da reflexão, assim como a melancolia e como as imagens que os espelhos enviam, tem parte com satã: tem a ver com o riso eterno que corresponde à pena de si mesmo. Ele observa que em Baudelaire a ironia é um personagem alegórico. O poeta substitui a melancolia pela ironia e, desta forma, a agressividade humoral pela agressividade de um ato de consciência, privilegiando sua quintessência sadomasoquista, a qual torna a ironia violenta e a apresenta como figura bestial. Quando estudarmos mais especificamente a influência de Baudelaire, na concepção de crítica de Benjamin, veremos que o filósofo considera que “a irascibilidade de Baudelaire faz parte de sua predisposição destrutiva. Chega-se mais perto da coisa quando, nesses acessos, se reconhece igualmente um ‘estranho seccionamento do tempo’”.⁵⁷¹ Benjamin pensa a crítica como um desencantamento, como um desmascaramento das imagens que obscurecem o que age sob nossos olhos na história.

Como Baudelaire, Benjamin está convicto da força restauradora do olhar imerso no presente. Para o filósofo, as imagens que libera se manifestam e se refletem de acordo com o potencial libertador do pensamento e dos sonhos. A instância do presente se torna exigência epistemológica para que o exercício filosófico possa lidar com a tradição e apresentar o novo. A obra de arte é considerada matéria histórica que aninha, em sua forma finita e essencialmente fragmentária, a descontinuidade do tempo, ou ainda das imagens que saltam das palavras e possibilitam a crítica. A obra oferece o material histórico em que a imaginação se mostra e atua em toda a sua liberdade, pois é concretude, que torna

570 STAROBINSKI, JEAN. *La mélancolie au Miroir: Trois lectures de Baudelaire*, Paris, Julliard, 1997, p.30-33.

571 BENJAMIN, “Parque Central”, em *Obras escolhidas III Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*, S. Paulo, Ed. Brasiliense, 1994 p.164.

possível interpolar no infinitamente pequeno⁵⁷² e restaurar a dimensão significativa da palavra, promovendo a sobrevida da obra e a reconstrução da história.

Benjamin confirma que, no “organismo artístico”⁵⁷³, a união estética de forma e conteúdo concentra o tempo puro das imagens e permite a refração em que o pensamento se desloca no ir e vir das palavras às coisas e constrói o novo. Esse momento é dialético e exige o gesto que se efetiva na destruição do conteúdo material (*Sachgehalt*) dado na obra, em prol da construção de um conteúdo de verdade (*Wahrheitsgehalt*). Tal gesto faz emergir o sem-expressão, imanente à linguagem, como forma da beleza autêntica da obra; como ideia construída como imagem sublime, em que a verdade se mostra como fulguração. A ideia é forma sensível que se apresenta “na velocidade de um clarão”⁵⁷⁴, isto é, imediatamente, em imagem: a imagem que transmite a opacidade da verdade. A ideia responde à essência fragmentária e finita da linguagem, à impossibilidade de se atingir tanto um sentido pleno quanto a transparência de uma língua pura.

Ora, na concepção de crítica de Benjamin, a língua pura, a língua da verdade, se anuncia no querer dizer intraduzível do autor, que permanece no silêncio imanente à linguagem. Este querer dizer permanece não como a intenção do autor, mas, justamente, como a morte de sua intenção. A “morte da intenção”⁵⁷⁵ conduz o trabalho destrutivo do crítico, o qual se dissolve na escrita da obra e contempla o silêncio inatingível que vem antes de qualquer palavra. Seu trabalho se dirige para a pura língua (*reine Sprache*) do nome, para o sem-expressão, o qual é sinal da fratura imanente à língua e da destruição inscrita na aparência ilusória da vida na obra. Se a obra possui uma historicidade interna e engendra sua própria criticabilidade, a crítica cumpre a exigência de experimentar o novo a fim de que o vazio de um tempo contínuo e sem sentido possa ser preenchido, como um sempre presente de uma cognoscibilidade. Na sua proximidade com a arte, a crítica encontra, na própria escrita, sua verdade: o mistério da apresentação da verdade é que aparece, na forma dada, juntamente com ela, a ideia.

572 BENJAMIN, W. *Origem do drama barroco alemão*, ed. cit, p. 51 e 68.

573 BENJAMIN, W. CF. “Deux poèmes de Friedrich Höderlin”, in *Walter Benjamin. Oeuvres*, tome I, traduit de l’allemand Maurice de Gandillaac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard, 2000. Na obra não se separam forma e conteúdo.

574 BENJAMIN, W. *Passagens*, N 3, 1, ed. cit. P. 474

575 BENJAMIN, W. *Origem do drama barroco alemão*, ed. cit, p. 58.

No “Prefácio” de *Origem do drama barroco alemão*, Benjamin apresenta uma nova compreensão das obras do barroco alemão, mostrando que é possível considerá-lo como idéia, já que é expressão das questões epistemológicas, que têm lugar na sua época. Desde este trabalho, mostra que a verdade pode ser lida a partir das imagens, que emanam dos objetos de uma cultura e apresentam o retrato de uma época. A tensão dialética inscrita nos objetos de uma cultura está nas imagens que tornam visíveis os fenômenos, os quais *não* estão nos fatos brutos e manifestos, mas pertencem ao campo da restauração e da reprodução⁵⁷⁶ da linguagem e, portanto, ao campo sempre incompleto e inacabado da história. Nesse domínio, os fenômenos devem ser salvos como ideia.

Tanto seu estudo sobre o drama barroco (*Trauerspiel*), quanto os trabalhos sobre Baudelaire e os fragmentos das *Passagens*, principalmente a seção N, mostram que o conceito de crítica de Walter Benjamin exige que na ideia seja absorvido o particular, possibilitando tornar visível o fenômeno, que traz virtualmente o original, como algo novo. Seu conceito de crítica se define como tarefa descrever o mundo em uma imagem abreviada, em uma ideia capaz de apresentar a verdade. Porque a ideia é imagem que emerge do interior da obra e mostra a verdade em uma “*imago mundi*”⁵⁷⁷. A apresentação da idéia subsume a experiência crítica que redefine o conceito de experiência (*Erfahrung*) de Benjamin, a partir da construção de uma nova categoria de temporalidade, a qual expressa a valorização do presente e a rejeição da concepção de um passado engessado na sua conservação.

O paradigma estético do conceito de crítica de Walter Benjamin apresenta a obra como traço de uma vida, onde o conteúdo de verdade se inscreve. Na obra, está o tempo que mostra a contingência da verdade e sua intensidade: o tempo puro que, nas imagens, expressa sua historicidade. O tempo que, nas idas e vindas das palavras às coisas, nos saltos e interrupções que a leitura dos fenômenos exige, faz surgir o núcleo redentor da obra, que é sua verdade: o sem-expressão. Assim, é a imersão nas palavras, na materialidade da obra, que vai engendrar a relação entre as palavras e as coisas e vai determinar a relação entre a vida e a obra. Porque a vida é vida histórica. Ela é escrita que apresenta ideias, absorvendo a historicidade dos fenômenos, que se tornam o conteúdo da história e o

576 BENJAMIN, W. *Origem do drama barroco alemão*, ed. cit, p. 68

577 BENJAMIN, W. *Origem do drama barroco alemão*, ed. cit, p. 70.

testemunho do sofrimento humano; a ideia é expressão do salto dialético que dá nova vida ao passado, salvando aqueles que não foram nomeados: os sem-nome.

O livro sobre o barroco alemão instaura uma correspondência entre o historiador e o artista que, na atividade de contemplação das ideias, ou melhor, no exercício da escrita - de natureza essencialmente poética - tem acesso à compreensão dos fenômenos originais da história. Na verdade, se, no “Prefácio” estão as bases de sua concepção de escrita, também nele estão as bases do conceito de história filosófica. A escrita, a ideia e a história estão relacionadas a uma “ciência da origem”, concebida como configuração de ideias. A origem inscreve uma dialética que dá as diretrizes da contemplação filosófica. “Essa dialética mostra como em toda a essência o único e o recorrente se condicionam mutuamente”⁵⁷⁸. O filósofo considera como tarefa do pesquisador rejeitar o “fato” primitivo como determinante e considerá-lo como estrutura que deve ser contemplada em sua essencialidade, a fim de que provoque uma descoberta. Essa descoberta, segundo o filósofo, precisa ser pensada como reconhecimento, mas um reconhecimento que descobre o autêntico nos fenômenos singulares, nas tentativas mais frágeis ou nas manifestações culturais sofisticadas de um período histórico.

No “Prefácio”, citando Novalis, Benjamin mostra que o conceito de “necessidade”, relevante na crítica estética, não pode considerar a obra de arte como um simples objeto, e explica que “essa necessidade só é acessível a uma análise capaz de penetrar até a sua substância metafísica. Ela escapa de toda a uma valorização trivial”.⁵⁷⁹ É nesse caminho que Benjamin considera o drama barroco uma ideia. Ele não pode ser analisado a partir de uma “sugestibilidade psicológica, pela qual o historiador, por um processo de substituição, procura colocar-se no lugar do criador, como se este por ter criado a obra, também, fosse seu melhor intérprete, [esse processo] recebeu o nome de empatia”⁵⁸⁰. O filósofo constrói seu conceito de crítica sobre a convicção de que “a ideia de uma forma - é preciso repetir o que foi dito - não é menos viva que uma obra literária concreta”⁵⁸¹ e uma reflexão sobre esta forma só pode ser efetivada em um processo de conexões que desconhece a continuidade e se realiza “não entre o

578 BENJAMIN, W. *Origem do drama barroco alemão*, ed. cit. p. 68. Portanto, a origem só pode ser pensada como restauração e reprodução, como ideia incompleta e inacabada, ODBA, p. 68

579 BENJAMIN, W. *Origem do drama barroco alemão*, ed. cit. p. 75.

580 BENJAMIN, W. *Origem do drama barroco alemão*, ed. cit. p. 76.

581 BENJAMIN, W. *Origem do drama barroco alemão*, ed. cit. p. 71.

crítico moderno e seu objeto, mas dentro do próprio objeto”.⁵⁸² Por causa de equívocos como esses, Benjamin observa que os historiadores de sua época “sucumbiram ao peso impressionante do Barroco, ao defrontar-se com ele”⁵⁸³. É a historicidade imanente às obras barrocas, o seu conteúdo material (*Sachgehalt*), o qual expressa a tensão entre religião e política característica daquele contexto histórico, que mostra a originalidade e a força de tais obras, permitindo que seu conteúdo de verdade (*Wahrheitsgehalt*) possa aparecer como fenômeno original da história, como origem (*Ursprung*), que nasce do vir-a-ser.

4.1.4

A dialética da origem: nome, imagem, tempo

Essa dialética [imanente à origem] mostra como em toda a essência o único e o recorrente se condicionam mutuamente.⁵⁸⁴

Walter Benjamin

Walter Benjamin, no seu último trabalho, “Sobre o conceito da História”, apresenta teses que se escrevem em imagens, de modo hermético, paradoxal e alegórico. Elas confirmam a estreita relação entre imagem e tempo que Benjamin procura mostrar desde seus primeiros trabalhos. Seu conceito revolucionário de tempo expõe a articulação entre linguagem, arte e história, pois se refere à construção de um presente que só pode ser pensado como cognoscibilidade, como ideia que é da ordem da origem. A ideia é construção que inscreve as imagens dos fenômenos vividos na história. Na tese 14, Benjamin coloca como epígrafe uma frase de Karl Kraus, “A Origem é o alvo”. A palavra origem vai apontar para a dialética que a faz surgir no vir-a-ser da história, como forma linguística que mostra história como “objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de ‘agoras’”⁵⁸⁵.

As teses são ideias cujas formas alegóricas confirmam a natureza simbólica e histórica da linguagem, as quais mostram, nos fenômenos salvos em sua construção, a essência política de uma expressão.

582 BENJAMIN, W. *Origem do drama barroco alemão*, ed. cit, p. 76.

583 BENJAMIN, W. *Origem do drama barroco alemão*, ed. cit, p. 76.

584 BENJAMIN, W. *Origem do drama barroco alemão*, ed. cit, p. 68

585 BENJAMIN, W. “Sobre o conceito de história”, tese 14, em *Obras escolhidas I*, ed. cit. p. 229

Na medida em que Benjamin pensa o trabalho filosófico aproximando o verbo poético e o verbo divino, e assim perfazendo a dimensão simbólica da linguagem, ele expõe a dialética que configura as ideias que apresentam a verdade em imagens. Tal dialética expõe o estranhamento e o choque, que se efetiva quando situações concretas mostram sua multiplicidade e sua irreducibilidade na experiência do tempo da verdade. Isso quer dizer que não se trata de pensar o conhecimento a partir da abstração que representa a sincronia das três dimensões do tempo cronológico, o passado, o presente e o futuro, mas do encontro dos elementos heterogêneos dessas três modalidades de tempo. Esse encontro se caracteriza pela interrupção de uma continuidade evolutiva, através da afirmação do novo.⁵⁸⁶

As ideias, como Benjamin as descreve no prefácio de *Origem do drama barroco alemão*, colocam em relação momentos descontínuos do processo histórico, a partir da instância do presente de uma interpretação. São estruturas que refletem o olhar retrospectivo para as mudanças do passado e mostram suas reinterpretções. A experiência do futuro se realiza em retrospectiva, com o olhar voltado para este quadro de unidades descontínuas que se estende em reinterpretções paralelas e irreducíveis, mostrando os signos que formam um texto a ser decifrado e, portanto, sempre em construção.

No “Prefácio” do livro sobre o drama barroco alemão, Benjamin articula o paradigma estético do conhecimento a um paradigma estético da história a partir do conceito de origem. *Origem* é emergência articulada à linguagem, que se constitui em um “agora” (*Jetztzeit*).

Origem é *Ursprung*. É um conceito operatório que subsume não só o processo interno de constituição de um objeto histórico, mas, fundamentalmente, o processo que descortina a sua inserção histórica e, portanto, o processo de aparição da verdade. *Origem*, tema metafísico deslocado de seu sentido tradicional referido à continuidade e à gênese (*Entstehung*), é considerada emergência que irrompe como salto (*Sprung*). Nesse salto, interrompe-se um tempo linear e evolutivo, interrompe-se o contínuo da história. *Origem* é o conceito que esclarece a especificidade da imagem cuja dialética promove, na ruptura, a imobilização do tempo e a salvação da história. Porque história pode ser recontada na construção de uma origem: a história pode ser renomeada.

586 BENJAMIN, W. *Origem do drama barroco alemão*, ed. cit. p. 69

A origem, apesar de ser uma categoria totalmente histórica, não tem nada a ver com a gênese. O termo origem não designa o vir-a-ser daquilo que se origina e, sim, algo que emerge do vir-a-ser e da extinção. A origem se localiza no fluxo do vir-a-ser como um torvelinho e arrasta em sua corrente o material produzido pela gênese.⁵⁸⁷

O conceito de origem explica a inserção histórica da ideia e inaugura um novo conceito de tempo e de história. A origem não nega a história e a temporalidade, ela é um conceito que apreende o tempo histórico em sua intensidade e sua densidade. O movimento que a constitui é de restauração e reprodução e corresponde a uma interrupção na sucessão cronológica no âmbito das ideias. As ideias são construídas com as imagens descontínuas que saltam da linguagem e instauram a dialética que mostra a intensidade e a densidade, própria do conceito de tempo construído por Benjamin: o conceito de *Jetztzeit*. A palavra *Jetztzeit*, o tempo histórico do “agora”, será usada por Benjamin para mostrar a significação da temporalidade que caracteriza seu conceito de história, ele corresponde ao “agora” histórico de uma cognoscibilidade. O “agora” é o tempo que traz o passado, o presente e o futuro simultaneamente em uma dialética que os paralisa em uma imagem e mostra o radicalmente novo. O “agora” corresponde ao tempo pleno de significado, corresponde à dialética que constrói uma origem, sob o signo da rememoração, da contemplação, da revelação ou da redenção, e da revolução que provocam o despertar. Estes conceitos explicam a dimensão política de sua crítica que se faz como ação na escrita, portanto, como construção de ideias.

Se Benjamin concebe que a experiência da verdade tem seu modelo nas obras de arte, a experiência estética é a mediadora da experiência da verdade. A multiplicidade das obras fornece o modelo de uma ontologia em que a concepção de verdade, que é um ser, se articula a uma pluralidade de ideias. A verdade, portanto, tem uma pluralidade específica. Stephane Mosès observa que as ideias são as unidades primordiais inteligíveis, formas ou entidades semânticas originais irreduzíveis umas às outras, que desenham o horizonte último da verdade.⁵⁸⁸ Como as experiências estéticas, as ideias não formam um sistema homogêneo, mas, sim se relacionam na tensão da temporalidade de seu surgimento, cada uma com sua história particular. No reino das ideias, a verdade aparece na história. Benjamin descreve a tensão da temporalidade da ideia com a imagem que a

587 BENJAMIN, W. *Origem do drama barroco alemão*, ed. cit. p. 67.

588 MOSÉS, STEPHANE. *L'ange de l'histoire*, ed. cit. p.132

compara a um sol; assim diz que, uma ideia se relaciona com outra ideia como os sóis se relacionam entre si e se mantêm em equilíbrio, porque a verdade, na multiplicidade da linguagem, pode ser buscada nesse reino finito, cujas imagens se oferecem sempre a novas construções. A idéia, como inteligibilidade linguística, é origem e como tal tem a possibilidade de renomear.

Se a origem se constrói como ideia é porque esta se refere ao objeto da história, cuja estrutura monadológica exige ser arrancada do *continuum* da história para que se torne visível. Sua temporalidade específica mostra unidades semânticas que, emergindo independentemente umas das outras, trazem o selo da descontinuidade e da fragmentação própria à dialética do tempo passando nas coisas: a dialética que torna presente a história em sua singularidade, recuperando seus nomes como estrelas longínquas que surgem no presente, em um instante, para recontá-la. O diferencial aqui é a memória, a singularidade de vivido, a singularidade do nome que pode ser rememorado e, nesse processo, dizer o novo.

Desde o ensaio “Sobre a linguagem em geral e a linguagem humana”, o nome ecoa em seus trabalhos como ideia que remete à ordem do original que caracteriza a verdade. No “Prefácio”, a ideia é nome que o amante persegue em correspondência com a verdade e o nome se mantém como desejo de um objeto inatingível. No pequeno escrito da década de 30, “Amor platônico”, que compõe *Imagens do pensamento*, Benjamin desdobra, cifradamente, a convicção de que a força primordial do nome se concentra no nome próprio, mostrando seu caráter aurático da verdade. Esse texto remete ao nome dado à criança quando nasce por seus pais e no qual subsiste o traço da linguagem divina. O nome próprio aponta para a ligação entre o poder divino de nomear e determinar um destino, pois o nome livre de qualquer interesse cognitivo remete àquele anterior à linguagem adâmica, criador da realidade e língua da verdade. Assim, sendo a instância mediadora entre a linguagem humana e a divina, o nome recebido é, também, fonte de invenção permanente, já que é estrutura pura, sem conteúdo semântico, que pré-existe ao homem e se oferece como fonte de infinitas significações. Nesse caminho, Benjamin pode dizer em “Amor platônico” que “nada vincula tanto o ser humano à linguagem quanto seu nome”⁵⁸⁹. Nessa frase lemos o eco do texto

589 BENJAMIN, W. “As afinidades eletivas de Goethe”, ed. cit., p. 26.

autobiográfico, de 1933, *Agesislaus Santander*⁵⁹⁰, o qual nos fala de um nome secreto que os pais lhe deram ao nascer, mas que acaba por governar a sua vida. Lembramos que, para Gershom Scholem, esse nome seria um anagrama de “*Angelus Satanas*”, Ser cuja humanidade assemelha-se aquela do anjo de sua nona tese “Sobre o conceito de história”, ao qual Benjamin chama de *Angelus Novus*, fazendo referência ao desenho a nanquim de Paul Klee, que Benjamin comprou em 1921. A imagem disse seu nome, lançou seu olhar e começou a fazer parte do destino de Benjamin. Servindo-lhe de inspiração para sua reflexão sobre o anjo da história, Benjamin devolveu o olhar para aquela figura e transformou a distância entre ele e toda a mística que envolve a existência dos anjos, superando-a com a interrupção dessa origem, no choque, no instante presente.

No sentido do “Amor platônico”, a ideia que o nome da amada encarna é a verdadeira expressão da tensão, da propensão ao distanciamento, que caracteriza esse amor e que equivale à distância da verdade. “Nesse amor a existência da amada se desprende do seu nome como raios de um núcleo incandescente e daí a obra do amante”, diz Benjamin, comentando que, na *Divina Comédia*, “não é nada mais que a aura em torno do nome da Beatriz; a mais poderosa demonstração do fato de que as forças e formas do cosmos emanam do nome intacto emerso no amor”⁵⁹¹. Na ideia, na obra, o “nome primordial”, sem conteúdo e vazio de sentido, se oferece como fenômeno original, como invariante original da língua que possibilita a apresentação da verdade, na história, como origem que emerge do vir-a-ser. A experiência da aura como manifestação e superação do original é retomada nos escritos “Alguns temas sobre Baudelaire”, um dos últimos textos de Benjamin. O filósofo define sua dialética, com descrições que desenrolam a questão da relação entre obra, verdade, imagem e tempo. Observa que a experiência da aura “se baseia na transferência de uma forma de reação comum na sociedade humana à relação do inanimado ou da natureza com o homem”, já que podemos notar que “quem é visto, ou acredita estar sendo visto, revida o olhar”. Benjamin, conclui então que “perceber a aura de uma coisa significa investi-la do poder de revidar o olhar” e comenta, em uma nota, que as palavras também

590 BENJAMIN W. “Agesislaus Santander”, (Second version) in Walter Benjamin. Selected writings, vol. 2, 1927-1934, translated by Rodney Livingstone and others, Edited by Michael W. Jennings, Howard Eiland and Gary Smith, The Belknap Press of Harvard University Press, 1999, p.715

591 BENJAMIN, W. SOMBRAS CURTAS (i) “Amor platônico”, em *Obras escolhidas II*, ed. cit. p. 207.

podem ter sua aura. Ele cita Karl Kraus: “quanto mais de perto se olha uma palavra, tanto maior a distância donde ela lança de volta seu olhar”⁵⁹².

Na idéia, no nome, na imagem, na palavra se inscreve o querer dizer essencial da linguagem que determina a história do pensamento. Na linguagem está a fonte eterna de restauração e renovação de significações. As ideias são concebidas como fulgurações ou constelações, em que se apresentam os vários modos de significar da verdade. Tais constelações ou ideias são construídas a partir da convicção de que seus pontos luminosos ou fenômenos salvam a empiria, pois configuram ideias como realidades temporais autônomas, onde convivem extremos. A tensão que as mantém garante sua distância e sua singularidade. Na ideia, o passado longínquo e o presente, ao mesmo tempo em que estão unidos, mantém sua diferença, pois cada um tem a sua própria história.

Mosès observa que a interpretação de Benjamin sobre a contemplação do céu estrelado e a visão da estrela cadente por Otilia e Eduard nas *Afinidades eletivas* mostra a importância da metáfora das estrelas na obra do filósofo. A imagem dessa visão apontaria para a questão da esperança, a qual remete à esfera ética transcendental kantiana e, também, à possibilidade de redenção, mas, principalmente, se refere à astrologia e ao fundo mítico do romance e a seu mistério. Nessa perspectiva, a oposição entre a transcendência ética e a fatalidade mítica acentua a oposição entre a liberdade e a necessidade e se relacionam à tensão que a linguagem adâmica, arcaica, torna evidente na ação do nomear humano. Na medida em que os nomes primordiais, pensados como fenômenos originais, são a condição de a verdade emergir na história, sua carga decisória e ética se opõe à consciência das leis necessárias que regem o destino. Nomes e estrelas seriam metáforas de uma origem que pode ser considerada uma presença longínqua, imemorial, além de qualquer alcance, e a apresentação do novo. Elas seriam figuras do original.

Tais metáforas apontam para a temporalidade que explica o original como experiência aurática. A estrela, que atravessa, em um instante, milhares de anos-luz, traz o passado longínquo ao presente em um clarão, tornando-o atual. No caso de Otilia e Eduard, a estrela remete à esperança mais antiga, além de toda a esperança humana, que se encarna no instante presente. Essa esperança passa num instante como a estrela cadente apontando o mistério da verdade e da história. Por isso, o

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

comentador observa que “este surgimento do imemorial no seio do atual, esta epifania do mais longínquo como se fosse o mais próximo, descreve a “experiência da aura”. Sua definição, ou melhor, sua descrição está no ensaio “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, de 1936. O filósofo diz que aura é “uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que esteja”⁵⁹³. Nesse sentido, a profundidade do espaço é considerada como a infinitude do tempo, sendo que essas duas dimensões do longínquo explicam a incomensurabilidade do original. Quando este se encarna como em um clarão no presente, pode-se viver uma experiência aurática. A aura se dá a nós como o reino do original, da mesma forma que a luz de uma estrela nos revela a fragmentação de um astro que há muito desapareceu.⁵⁹⁴

A experiência aurática revela em um clarão um fragmento da verdade original. A verdade nos aparece sempre incompleta e inatingível. Benjamin, desta maneira, afirma o mistério da verdade e da história, cuja essência é permanecer mistério que não pode ser elucidado. A obra de arte que se oferece à crítica contém em si a cesura – a palavra que Benjamin toma emprestado a Hölderlin – que suspende a narrativa, pois na distância do tempo torna perceptível o mistério de uma outra escrita subjacente à obra. Essa outra escrita evidencia a cesura da obra, a qual suspende a ação na fulguração de uma ideia. A distância traz à presença uma outra escrita e, assim, pode ser mantido o mistério na obra, que é signo e sinal da verdade, que é capaz de lutar contra o mito ou contra o mesmo que só conhece a fatalidade, a repetição.

A verdade é nome que revela as diversas camadas históricas, as quais tornam possível a compreensão do presente, na imagem fugidia da verdade, que surge na distância. Nessa perspectiva, a experiência aurática explica a nomeação e a apresentação da verdade na imagem que mostra a beleza como essência. Tal essência é aquela que se diz no nome do amado e mostra que o nome tem a força de trazer à presença aquilo que designa, porque, eternamente, quer dizer e mostrar-se como beleza autêntica, como marca originária e original da sobrevivência do nome. Ela se efetiva como ideia que mantém e supera a distância na sua origem.

A ideia é forma platônica e mônada leibniziana enquanto realidade ontológica, pois é ser. Na medida em que aparece na linguagem, entretanto, é beleza

593 BENJAMIN, W. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, em *Obras escolhidas I*, ed. cit. p.170.

594 MOSÉS, STEPHANE. *L'ange de l'histoire*, ed. cit. p.113.

que se revela nessa materialidade empírica e histórica, conjugando os extremos da temporalidade dos fenômenos. Assim, paradoxalmente, esse ser, cujo lugar é a concretude da expressão da singularidade dos fenômenos, é concebido como a nostalgia de um ideal – ele transcende os objetos do conhecimento científico e sua objetivação validada pela síntese do objeto dado e sua representação – e se dá como uma forma de revelação. Ora, a verdade é da ordem do sensível e, portanto, das mudanças, da temporalidade em que os fenômenos são salvos, guardando o signo do original; seu lugar é a linguagem. Tais fenômenos não são reconhecidos a partir de critérios objetivos, mas aparecem como evidência de uma autenticidade, que sela o verdadeiro como lembrança não dos fatos, mas das lembranças que se constroem no presente com os traços, com as imagens das experiências singulares deixadas na linguagem, vividas em uma época determinada. Essas imagens são escritas que podem ser reconhecidas e lidas no presente, pois imagens sincrônicas mostram o seu índice histórico. Nesse instante, o tempo para e movimenta passado, presente e futuro, pois estes se encontram em toda a sua irredutibilidade e se chocam, mostrando a força da dialética que faz surgir uma origem.

Ora, a instância do presente em Benjamin explica a especificidade da temporalidade histórica da verdade pensada como origem. O presente é o lugar no qual o passado e o futuro se transformam, quando o encontro dessa multiplicidade paralisa, imobiliza o tempo e rompe com a continuidade de um tempo cronológico. No presente se engendra a questão que clamará por uma ida ao passado, a qual o designará de modo único. O nome/ideia/escrita traz no presente uma imagem com as camadas de tempo que foram atravessadas anteriormente e não só instigam a busca do investigador, mas também marcam o lugar exato onde ele se apodera dessas camadas como lembranças capazes de engendrar uma renomeação. Porque a verdade é origem construída, cujo mistério permanece com seu véu, e mostra o atual, rompendo conceitos tradicionalmente aceitos e tornando-o inatural, em uma escrita que sempre pode ser retomada novamente e na qual o mistério da verdade pode ser apontado como evidente mistério.

O exercício filosófico se realiza, então, como a construção de um quadro em que a leitura e a escritura se conjugam e expõem a dialética inscrita nas imagens que produzem uma origem. Nesse quadro, uma imagem é clarificada em um momento de caráter provocativo, simbólico e mágico. Essa imagem, que se apresenta ao leitor, não se constitui, portanto, como uma mera descrição. Essa

imagem se constrói dialeticamente, ela é imagem que se define na construção de um saber a partir de uma “codificação histórica”⁵⁹⁵. Ela repete, por um lado, o ato de nomear que reproduz, nos limites profanos, o ato divino da criação através da palavra, porque esta revela a verdade na história. Entretanto, essa repetição coloca em movimento o passado e o presente, já que uma codificação histórica garante a sobrevivência do já vivido, do que já foi escrito e está morto e pode ser recuperado. Mas recuperado não como modelar, e sim como uma origem que surge do vir-a-ser. Ou seja, trata-se de uma origem já fragmentada porque surge, ela mesma, de uma outra origem, a partir de um movimento infinito no presente, que encontra o futuro e o passado, nos limites do exercício da linguagem.

Nessa perspectiva, não é possível seguir a lógica da dialética hegeliana, pois a verdade não se constitui num movimento dialético contínuo, onde cada momento novo conserva e supera o precedente numa síntese redutora. A verdade, ou ideia, aparece subitamente como descontinuidade original. Apresentar a verdade, portanto, é um trabalho de experimentação linguística da ordem do original, que expõe o movimento imagético de reflexão na linguagem e a descontinuidade das ideias. Um trabalho que contempla a eternidade das ideias percebendo seus elementos como pontos luminosos de constelações que se mantêm na tensão própria da possibilidade de sua visibilidade, reconhecimento e apresentação.

Assim, a origem ou ideia é nomeação, cuja configuração corresponde à estrutura da obra e é vista como totalidade inacabada que tem uma historicidade própria. A ideia/origem/verdade responde a configurações atemporais que, paradoxalmente, se renovam historicamente. Essas configurações são imagens construídas, cuja inteligibilidade é referida a um reconhecimento instantâneo. Elas se constituem em uma forma figurativa, uma escrita que imediatamente dá visibilidade a uma época determinada. A origem corresponde, portanto, a recortes na história, os quais expõem imagens que mostram a temporalidade inscrita no objeto histórico, nas obras de nossa cultura, e fazem saltar, em determinada época, um outro tempo, o tempo “agora” da ideia. Trata-se do instante que guarda a força intensiva do desenrolar do tempo na explosão da história. A intensidade desse tempo se expõe na imagem que justapõe os elementos heterogêneos e os imobiliza, pois a imagem do passado carrega um índice temporal, cuja densidade

595 BENJAMIN, W. *Origem do drama barroco alemão*, ed. cit. p. 49.

é capaz de romper com as cadeias causais e mostrar a intensidade do tempo em que a verdade se apresenta. Portanto, é a instância do presente que instaura a dialética, em que origem e fim se identificam e se transformam: a dialética que torna visível o presente com sua pré e pós-história.

A origem é, assim, o alvo da escrita da história que se configura na dialética que se produz na própria obra. Trata-se do “agora” da cognoscibilidade que mostra a relação entre história e redenção. Se a experiência filosófica trabalha com o desenrolar imanente da história, ela se depara com as suas ruínas. Estas se acumulam e se oferecem como material para a intervenção crítica capaz de reconstruí-la e, assim, acender o pavio do material explosivo da história.

A redenção da história só pode ser pensada como construção que expõe a ilusão da crença no progresso e, assim, se explica como ruptura na história. A dialética da origem se refere à concepção de tempo que tem seu paradigma na natureza imagética do pensamento. Porque o pensamento estético responde à possibilidade da atividade da leitura que, em cada época, encontra, na frágil força messiânica da crítica, o meio de responder ao apelo do passado e romper com hábitos mentais arraigados.

Na materialidade da obra, no sensível da palavra carregada de história, na memória histórica da escrita estão as cinzas do vivo, o qual pode ganhar sobrevida e ser salvo na apresentação de uma ideia, na apresentação da verdade. As cinzas do vivo são imagens na fragmentação da escrita, que carregam o tempo histórico da particularidade dos fenômenos e cuja significação pode ser revigorada em outra significação qualquer.

A crítica já está presente, desde o início, na sobrevivência da obra, visto que as suas referências históricas têm seu destino selado pelo tempo, pelo declínio, pela extinção, a qual será o alvo da destruição crítica. Por isso, voltamos à convicção de Benjamin de que:

O objeto da crítica filosófica é mostrar que a função da forma artística é converter em conteúdos de verdade, de caráter filosófico, os conteúdos factuais de caráter histórico, que estão na raiz de todas as obras significativas. Essa transformação do conteúdo factual (material) em conteúdo de verdade faz do declínio da efetividade de uma obra de arte, pela qual, década após década, seus atrativos iniciais vão se desbotando, o ponto de partida para um renascimento, no qual toda beleza efêmera desaparece, e a obra se afirma enquanto ruína.⁵⁹⁶

596 BENJAMIN, W. *Origem do drama barroco alemão*, ed. cit. p. 204. Ver *Passagens*, [N 2, 1], [N 2, 6], ed. cit. p. 503.

Esse trabalho começa pelo comentário que descreve o contexto histórico da obra, o seu conteúdo material transitório, e vai além, alcançando o seu conteúdo de verdade. Esse trabalho penetra no reino da memória da escrita. Não se trata de uma coisa de que se tem lembrança, nem a consciência que se tem dela no momento de uma leitura, mas de algo que surge na memória da língua como uma lembrança que se constrói em seu interior. Portanto, não tem a ver com a identificação de uma intenção e a consciência dessa intenção, mas com um trabalho elaborado a partir das semelhanças, das correspondências que se engendram no interior da linguagem. Essas correspondências incluem os contrastes e percorrem os extremos que a historicidade da obra permite. Elas se engendram na reflexão sobre o minúsculo, quando se mergulha na forma de arte para avaliar seu conteúdo e os fenômenos podem ser contemplados em sua abrangência e sua intensidade: apresentação da verdade.

Ora, a apresentação se constitui a partir da contemplação filosófica que se estrutura a partir da imobilização dialética que, sendo da ordem da origem, se caracteriza como interpretação objetiva das obras. Trata-se da construção de uma cognoscibilidade, de um presente que é elaborado na temporalidade relativa ao movimento das imagens que constituem a memória da linguagem e são carregadas de tempo: o tempo histórico que possibilita a construção da fisionomia de uma época. Trata-se da construção da ideia, que encontra na escrita alegórica a forma que está além do belo.

Como veremos, Benjamin constrói um conceito de alegoria que subsume a categoria estética capaz de conjugar os elementos contraditórios que, no *medium* do tempo, expõem as ruínas do vivido e permitem que a beleza autêntica do “conteúdo de verdade” da obra emerja, preenchendo de significado o presente em uma origem, em uma imagem sem imagem, ou, melhor dizendo, na origem que se estrutura com a dialética própria da imagem que a realiza historicamente expondo sua pré e pós-história. Nessa imagem, o passado traz com ele o índice temporal no qual a história pode encontrar a sua redenção, pois o presente daquele que está apto a recontar a história encontra nos seus rastros não meros fatos, mas a singularidade da fisionomia de suas datas; e estas que precisam ser restauradas e reescritas como nomes que acabaram de nascer.

Rastro e aura. O rastro é a aparição de uma proximidade, por mais longínqua esteja aquilo que a deixou. A aura é a aparição de algo longínquo, por mais próximo esteja aquilo que a evoca. No rastro, apoderamo-nos da coisa, na aura, ela se apodera de nós.⁵⁹⁷

4.2

Formas críticas originárias ou modos de apresentação da verdade: a citação, a contemplação, a rememoração, a revelação. Despertar a história

4.2.1

Citar sem aspas: a arte de colecionar e montar imagens

Este trabalho deve desenvolver até seu mais alto grau a arte de citar sem aspas. A teoria desta arte está em uma correlação muito estreita com a arte da montagem.⁵⁹⁸

Citações em meu trabalho “são como salteadores no caminho, que irrompem armados e roubam ao passante a convicção”.⁵⁹⁹

Walter Benjamin

A arte de citar sem aspas descreve o trabalho de montagem artística, que é capaz de cumprir a exigência epistemológica da atividade crítica, cuja tarefa é apresentar a verdade em uma escrita por imagens. A arte de citar é um recurso de montagem de texto que se mostra como forma da escrita filosófica que recusa o discurso abstrato da representação e assume a tarefa de apresentar. Portanto, a citação é o elemento linguístico, cujo teor material e intelectual expõe o debate que Benjamin trava com a filosofia. A citação sublinha o gesto crítico que mostra, na interrupção da narrativa, a fissura imanente a todo discurso. Ela coloca em questão a ordem do logos que determina o discurso filosófico: o domínio do sujeito sobre o objeto visado. A quantidade de citações nos trabalhos de Benjamin e o modo atípico da sua introdução nos textos expõem a crise daquele discurso que, apoiado na ideia de um autor cujo nome deve responder pela unidade da obra, reivindica a autoridade sobre sua verdade. Benjamin mostra que a citação é a forma crítica que valoriza a palavra, que por si mesma possibilita que o que foi dito mostre o que não foi dito. Benjamin restitui à linguagem o lugar da verdade e, portanto, mostra que a escrita tem autonomia para se desenvolver e amadurecer à

597 BENJAMIN, W. *Passagens*, M 16 a, 4, ed. cit. p. 490

598 BENJAMIN, W. *Passagens*, N 1, 10, ed. cit., p. 500 Paris capitale du XIX siècle - Le livre des Passages, ed. cit., p. 474.

599 BENJAMIN, W. QUINQUILHARIAS, em *Rua de mão única*, em *Walter Benjamin. Obras escolhidas II*, ed. cit. p. 61.

revelia de um autor, pois apresentar a verdade é trabalhar como um montador de imagens que falam por si. Benjamin monta seu texto de acordo com a convicção de que a escrita reflete o trabalho daquele que trabalha e é trabalhado, pois no espaço da linguagem o sujeito se dilui. O método desse trabalho, Benjamin descreve do seguinte modo:

O método desse trabalho: a montagem literária. Eu não tenho nada a dizer. Somente a mostrar. Eu não vou roubar nada de precioso nem me apropriar de fórmulas espirituais. Mas os trapos, o lixo: eu não quero fazer-lhes o inventário, mas permitir que lhes seja feita justiça da única maneira possível: utilizando-os.⁶⁰⁰

A fórmula acima, que ilumina a significação da arte de citar sem aspas, faz parte da seção epistemológica – Teoria do conhecimento, Teoria do progresso –, a seção N do livro das *Passagens*, a qual reúne as discussões recorrentes na filosofia de Benjamin sobre o parâmetro estético-teológico-político do conhecimento que se articula ao seu conceito da história. A concepção de que a verdade é apreendida fugidamente em uma imagem rarefeita tem como garantia de sua objetividade uma construção que dá visibilidade imediatamente aos extremos de uma realidade histórica. O processo que constitui a crítica filosófica, portanto, não se dá arbitrariamente, mas pela exigência da historicidade imanente às imagens que surgem na linguagem. Nessa perspectiva, Benjamin mostra em seus escritos que o modo de trazer a tradição ao presente, em cada cognoscibilidade, se realiza com a reunião e a apresentação estratégica dos elementos materiais que a linguagem acumula na história, a fim de que possam ser recuperados de forma inédita.

Benjamin cultiva a arte de elaborar fórmulas. Elas são frases concisas e plenas de sentido, cuja estranheza instiga o pensamento, pois guardam significações ambíguas e paradoxais. São imagens que podem ser, sempre, lidas e reescritas em novas construções, como novas ideias que emergem na história. A construção dessas fórmulas envolve também a atividade de encontrá-las em outros textos, deslocá-las e citá-las, em um movimento violento “de reconhecimento e reprodução”⁶⁰¹ no interior da linguagem. Tal movimento corresponde ao trabalho de experimentação que, sob o olhar estereoscópico do filósofo, coleta aquilo que se mostra nas ruínas da história. Por isso, esse trabalho pode ser comparado ao trabalho do colecionador, o qual percebe, na distância do tempo, o sentido que

600 BENJAMIN, W. *Passagens*, N 1 a, 8, ed. cit., p. 502. *Paris capitale du XIXe siècle - Le livre des Passages*. p. 476.

601 BENJAMIN, W. *Origem do drama barroco alemão*, ed. cit., p.68.

emana dos objetos que deixaram de ter utilidade. Ele os separa e os reúne. Salva-os do esquecimento e lhes descobre um novo sentido. Tais objetos são capazes de formar uma constelação, em que os pontos de luz vão surgir e se interligar na tensão de uma nomeação. Aquilo que ficou esquecido é citado em um novo nomear e, de novo, é construído um outro objeto histórico.

A importância que Benjamin dá ao processo de construção de seus textos marca o estilo do filósofo, desde os primeiros escritos. É característico de seu exercício filosófico restaurar e reproduzir. Esse processo corresponde a um trabalho de deslocamento conceitual que recupera e, ao mesmo tempo, modifica concepções. Em seus escritos, emaranham-se, revitalizados, termos da tradição teológica e conceitos já desgastados da tradição filosófica. Benjamin, além de usar a terminologia teológica em contextos estritamente profanos, se apropria das palavras sobredeterminadas que mapeiam sempre as mesmas questões filosóficas e as desfamiliariza, apresentando como novos os conceitos consagrados da tradição. Cita a tradição, a partir da construção de uma nova tradição. Cita a si mesmo ao reescrever seus trabalhos, ao reescrever formulações ou deslocar trechos de um texto para outro texto.

A citação autorizada, peculiar aos tratados teológicos, se transforma, na filosofia de Benjamin, em fato linguístico que apresenta imediatamente uma ideia, ou, melhor dizendo, uma origem. A citação não tem sentido em si mesma, é a magia da linguagem que a movimenta e, assim, movimenta o presente e o passado e faz surgir nele o futuro em um agora. É essa magia que instaura o campo de forças, a dialética, ou ainda a constelação que, em um momento, vai dar sentido à citação e mostrar sua intensidade, sua complexidade, seu poder de reunião e de ruptura. Essa dialética evidencia a fragmentação e as diferenças que caracterizam a apresentação da verdade, a partir do trabalho intermitente, que volta sempre ao texto e se detém e se dispersa na sua forma.

O parâmetro estético de montagem literária se refere, na obra benjaminiana, aos modelos epistemológicos metafísico, teológico e das ciências naturais, que, sempre deslocados de uma conceituação tradicional, evidenciam o processo de destruição e reconstrução, próprio da atividade intelectual do filósofo. O caráter violento, rigoroso e destrutivo, histórico e teológico e, ao mesmo tempo, estético de sua crítica se explica pela valorização daquilo que aparece, daquilo que se mostra ou se apresenta, em um momento específico na linguagem. Essa

apresentação se constitui a partir da contemplação filosófica que se estrutura a partir da dialética que se engendra na construção das ideias. Portanto, é a dialética do tempo passando nas coisas, a qual mostra a temporalidade específica das unidades semânticas, que emergem independentemente umas das outras, trazendo o selo da descontinuidade e da fragmentação. As ideias são mônadas que se refletem e se desenvolvem sob a ação do gesto crítico que, sempre de novo, se volta para o minúsculo, para os fenômenos, e se confronta com o mundo histórico. A partir do mergulho na obra, na forma da arte, o filósofo procura avaliar seu teor e apropria-se de seus bens como “o ladrão que irrompe armado e rouba ao passante a convicção”⁶⁰². Essa intervenção inscreve a linguagem como expressão da verdade e como canteiro de obras em que essa verdade surge da destruição.

O trabalho de citação separa e incorpora, reúne extremos heterogêneos e, por isso, produz estranhamento. A citação se incorpora no texto como mais um fio descontínuo que se entrelaça a outros fios, oferecendo-se como material estranho, o qual interrompe a continuidade épica da narrativa. A expectativa de continuidade do texto é quebrada pela tensão provocada com a inserção do elemento estranho, que se incorpora a esse texto e rompe com a sua linearidade pacífica. Essa tensão aumenta a força com que a linguagem se emaranha e a descontinuidade em que a verdade se esconde e se revela. Essa tensão chega a um ponto extremo e explode como um clarão. Portanto, são partes de um texto que penetram em outro texto, provocando uma interrupção. Os fragmentos de pensamento, que se incorporam abruptamente ao texto, provocam o choque de um encontro tenso e intenso. A citação do passado expõe a ruptura que se efetiva no seu encontro com o presente.

As citações provocam uma dialética que quebra uma cadeia causal, pois interrompem uma narrativa, interrompem o avançar de um tempo linear, em que a repetição esvazia o sentido das palavras. A relação de semelhança, que se estabelece entre as figurações simbólicas inscritas nas palavras, se relaciona a um jogo de correspondências⁶⁰³ que, ao refletir o ritmo descontínuo do pensamento, faz surgir uma constelação em que cada ponto é imagem fugaz que, em um instante, pode dar sentido aos dados da realidade, pode dar fisionomia às datas da

602 BENJAMIN, W, QUINQUILHARIAS, em *Rua de mão única*, em Walter Benjamin. Obras escolhidas II, ed. cit. p. 61.

603 Sobre o mesmo tema, nos fala a “Doutrina das semelhanças”, em Walter Benjamin. *Obras escolhidas I*, ed. cit., p. 108.

história. A configuração que lhe corresponde evidencia a incompletude da história, que pode ser, sempre, recontada.

O trabalho de citação, na escrita de Benjamin, expõe o caráter auto-referencial da linguagem, expõe a multiplicidade das situações irredutíveis que marcam o movimento de ir e vir das palavras às coisas e das coisas às palavras: sua historicidade. Imanente às palavras, a historicidade é carga histórica que faz com que elas estranhem a si mesmas quando são arrancadas violentamente de suas conexões e disposições habituais, e levadas a um novo texto. Nesse desenraizamento, as palavras parecem acabar de nascer, cumprindo a utopia que Benjamin propõe para a linguagem: que ela seja capaz de dobrar-se sobre si, não comunicando nada exterior a ela mesma e permitindo que o inexprimível seja expresso na história.

O uso das citações em Benjamin responde ao caráter histórico da construção da verdade, que tem seu “palácio ancestral” na linguagem e pode ser considerada como o material priorizado na construção da ideia. O material e a teoria, ou melhor, as citações e as interpretações, são apresentados de forma inédita. Benjamin atribui um peso significativo às imagens dando lugar de destaque ao material recolhido e, imediatamente, apresentado. Desta maneira, a teoria se inscreve no próprio corpo da citação, que se autoapresenta como ideia.

A citação se apresenta como ideia que emerge do vir-a-ser da escrita e, assim, se origina da contingência e da fugacidade. Não há continuidade entre essas configurações, não há relação de causa e efeito, mas sim um abandono dos processos dedutivos. Qualquer coisa pode se relacionar a outra coisa, a partir da historicidade que lhes é imanente. A citação, portanto, faz parte do processo de configuração da verdade. Verdade que se liberta da redução da unidade atemporal do conceito e se apresenta como uma multiplicidade que se expressa. Isto quer dizer que as citações são objetos linguísticos que, no seu amadurecimento, podem fazer emergir o novo.

A organização das citações responde a um processo de montagem de imagens cuja dialética provoca uma origem, na medida em que o passado é citado e integrado ao presente, como nova ideia. Isto quer dizer que a citação corresponde ao processo dialético em que se configura uma ideia e, por isso, tem o selo da origem. O germe do tempo, que se manifesta nas imagens que estruturam e se desprendem desse organismo linguístico, garante o

desenvolvimento e o inacabamento das obras. Trata-se do inacabamento constitutivo da linguagem, que é o mesmo inacabamento das ideias e das imagens que se realizam historicamente. A tensão dialética, provocada pelo deslocamento de um fragmento de pensamento de um texto e a sua inserção em outro texto, se efetiva na imagem que salta, no “agora” de uma cognoscibilidade.

Desta maneira, a citação pode tornar lisível uma época, como processo linguístico que se opõe à noção de progresso. A citação responde ao reconhecimento e à revelação, à restauração e à reprodução de uma ideia no solo inseguro da descontinuidade do tempo que realiza a história. Porque na instância do presente, no “agora” da configuração de uma cognoscibilidade, se dá o encontro das situações múltiplas e irreduzíveis que explode com o contínuo cronológico do tempo, provoca uma origem, recuperando restos esquecidos na história. Ora, as citações são o recurso crítico que promove a emergência da imagem, cuja força dialética, violentamente, mostra o rosto da fragmentação e do declínio, o rosto da descontinuidade da história. O pensamento de Benjamin chama nossa atenção para a ilusão inscrita na ideologia de progresso, nascida no século XVIII, com pretensões científicas de estabelecer o progresso futuro, a partir dos progressos passados da humanidade e, assim, estabelecer uma aparente homogeneidade e certeza.

A citação faz parte do trabalho filosófico de interpretação, que recupera o passado, em cada “agora”, em cada momento de perigo, através de uma ação revolucionária que responde à exigência de metamorfose do presente, do passado e do futuro. O trabalho de citação, proposto por Benjamin, responde ao trabalho de montar imagens, de recordar e construir alegorias a fim de que a história possa despertar.

Os acontecimentos que cercam o historiador, e dos quais ele mesmo participa, estarão na base de sua apresentação como um texto escrito com tinta invisível. A história que ele submete ao leitor constitui, por assim dizer, as citações deste texto, e somente elas se apresentam de uma maneira legível para todos. Escrever a história significa, portanto, *citar* a história. Ora, no conceito de citação está implícito que o objeto histórico em questão seja arrancado de seu contexto.⁶⁰⁴

604 BENJAMIN, W. *Passagens*, N 11, 3, ed. cit., p. 518

4.2.2

Contemplar e rememorar: a atividade messiânica de revelar

Em carta de 9 de dezembro de 1923 ao amigo Florens Christian Rang, Benjamin escreve:

A relação das obras de arte se dá de modo intensivo. A este respeito as obras de arte são análogas aos sistemas filosóficos, o que se chama de <história> da filosofia, estando em relação com uma história livre do interesse dos dogmas e mesmo dos filósofos ou, ainda, a história dos problemas como aquilo que ameaça a todo momento perder o contato com o contexto histórico e voltar à *interpretação* atemporal e intensiva. A historicidade específica das obras de arte é desse tipo que não se descobre em uma <história da arte>, mas somente em uma interpretação. Uma interpretação, com efeito, faz surgir conexões que são atemporais e, entretanto, elas não são desprovidas de importância histórica. As mesmas <potências>, que no universo da revelação (quer dizer da história) se fazem temporais de um modo explosivo e extensivo, surgem no universo do mistério (é aquele da natureza e das obras de arte) sob modo intensivo. Desculpe por favor estas reflexões provisórias. Elas só estavam destinadas a me conduzir aonde eu espero te encontrar: as ideias são as estrelas em oposição ao sol da revelação. Elas só brilham no grande dia da história, elas só agem nele de modo invisível. Elas só brilham na noite da natureza. Por consequência, as obras de arte se definem como modelos de uma natureza que não espera nenhum dia e, portanto, não esperam mais o dia do julgamento, elas são modelos de uma natureza que não é a cena da história, nem o lugar onde reside o homem. A noite é salva.⁶⁰⁵

O paradigma estético, que se mostra em *A tarefa do tradutor* como um segundo momento de sua teoria da linguagem descrita no texto de 1916, se evidencia no “Prefácio” de *Origem do drama barroco alemão* e nos trabalhos posteriores, explicitando seu conceito de crítica, sem permitir que se ofusque o paradigma teológico dos primeiros escritos de sua filosofia da linguagem. Nesse segundo momento de seu trabalho, o *medium* quase abstrato do nome, sem conteúdo, mas inscrito na linguagem decaída humana, ganha redenção nas palavras. A história se expressa nessas formas concretas que compõem os textos, ou seja, as palavras instauram a expressão que traz consigo o seu contrário, o sem-expressão, e, portanto, o mistério do silêncio em que a verdade se apresenta. O *medium* da linguagem garante o lugar da verdade e o mistério de sua transmissão: garante a revelação da verdade e afirma o sem-expressão como elemento estético-teológico capaz de manter a sucessão e a sobrevivência das obras. Porque as obras são

605 BENJAMIN, Walter. *Correspondances*, vol. I, ed cit, Carta a Florens Christian Rang de 9 de dezembro de 1923, p.295

unidades descontínuas que surgem na história e apresentam a verdade, realizando a própria história: a história que pode, sempre, ser recontada.

Benjamin procura salvar a identidade rompida do sujeito da modernidade, na própria fratura que marca a comunicação humana. Abre a possibilidade de trabalhar com a pura comunicabilidade da linguagem e dispor da sua temporalidade como escrita da memória. Isto quer dizer que na dialética da expressão e do sem-expressão, imanente à linguagem, está a semente do tempo como elemento que permite preencher de significado a nossa existência. Essa dialética está inscrita nos nomes e nas imagens que tecem o texto, onde novas leituras vão dar consistência a uma cultura e permitir a apresentação da verdade. Trata-se da interpretação que permite que conexões explosivas se iluminem e revelem uma ideia capaz de salvar a noite: a noite do século vivido por Benjamin, a noite que se faz no presente dos vencedores e precisa ser salva com o brilho de ideias que formam uma constelação redentora, uma constelação capaz de iluminar o passado e salvá-lo no presente, mostrando a mitologia que obscurece a verdade.

A tarefa do filósofo é nomear como Adão nomeou a natureza, mostrando que o tempo histórico, o qual coincide com o momento da revelação de Deus ao homem, não extinguiu o mundo mítico; apenas o encobriu. A revolução copernicana, que Benjamin procura realizar, transforma a noite em dia abruptamente. O tempo histórico da revelação⁶⁰⁶, no qual brilha o sol do tradicionalmente aceito, se opõe à noite e encobre as estrelas. Assim como as luzes fornecidas pela tecnologia progressista não nos deixam ver as estrelas, o brilho do sol da história, que segue o curso contínuo do conformismo fixado em um passado dado e finalizado, encobre os mitos que sustentam uma época e tornam vazio o sentido do presente tomado pela noite. Para que as estrelas voltem a iluminar a noite, é preciso que esse tempo seja interrompido e salvo no tempo da verdade.

Como Benjamin observa, a verdade é exposição, ela é automanifestação, ou ainda revelação, na escrita: a verdade é exercício na materialidade ao mesmo tempo espacial e temporal da linguagem. Ela é cognoscibilidade que faz emergir com um gesto crítico a verdade no presente. A crítica dá origem, verticalmente, a uma nova significação. Portanto, é trabalho original que interrompe a significação do objeto visado e mantém a eternidade e a historicidade da aparição da verdade.

606 Ver p. 83 deste trabalho.

Ela é gesto crítico que revela a passagem do tempo: o tempo em si, que na estrutura primordial do nome se realiza historicamente. Nesse sentido, a crítica pode mostrar a opacidade e o declínio das coisas e evidenciar o ritmo, a contratempo, em que se decide a construção de uma cognoscibilidade. Trata-se de uma ação concebida essencialmente como rememoração e renomeação. Essa ação é exercício de recriação, que expressa a fratura e a fragmentação inscritas na liberdade simbólica da linguagem, e, justamente nesse meio, promove a sobrevivência das obras quando possibilita que delas surja um significado com a eficácia teórica exigida pelo presente em que uma ideia se apresenta.

Tanto a percepção do passado quanto a do futuro, na concepção de Benjamin, é fundamentalmente histórica e o que a polariza é o presente. Portanto, a ação no presente não pode ser pensada como realidade de uma vida interior. E nessa perspectiva, como Stéphane Mosès comenta, as *Confissões* de Santo Agostinho podem ser rememoradas quando dizem que “há três tempos: o presente do passado, o presente do presente e o presente do futuro”⁶⁰⁷. Se para Benjamin este presente não é um estado da alma, mas sim uma inscrição na história, a fórmula das *Confissões* pode ser traduzida da seguinte maneira: o presente do passado é a memória que evoca a lembrança das gerações passadas, o presente do presente é a visão “profética” que exige a consciência política do presente, e o presente do futuro é a espera que pretende recuperar a saúde da humanidade. Portanto, prever o presente significa decifrá-lo com a responsabilidade de dizer o passado de tal modo que o futuro possa ser salvo no presente. A percepção política do presente lança sua atenção para um traço do passado que no presente pode ter significação para o futuro, na medida em que funda um autêntico conhecimento histórico. Isto quer dizer que, em meio à mudança constante do presente, tudo passa tão rápido que a percepção desse presente vem sempre muito tarde e, assim, é preciso prevê-lo com a astúcia política que, longe de se identificar com o passado, busca salvá-lo iluminando a especificidade de um passado esquecido. No tempo da verdade, o futuro é desencantado.

Nesse sentido, o trabalho crítico de redenção ou da revelação da história corresponde ao da contemplação (*Kontemplation*) e da rememoração (*Eingedenken*).⁶⁰⁸ A redenção exige a rememoração. O sentido autêntico do

607 MOSÈS, S. *L'ange de l'histoire*, ed. cit. p. 150. Santo Agostinho, *Confissões*, XI, 20 -26

608 BENJAMIN, W. *Origem do drama barroco alemão*, Prefácio, ed. cit. p. 54

conceito de rememoração, segundo a tradição judaica que sempre inspira Benjamin, se refere ao desencantamento do futuro, porque o passado só pode ser salvo no presente como abertura para o futuro. A interrupção no tempo homogêneo e vazio, que repete uma tradição que já não consegue responder ao presente, é condição fundamental para que a rememoração se cumpra em seu sentido autêntico, mostrando que o futuro está no passado. Este é o tempo messiânico, salvador, o tempo do reconhecimento da verdade que emerge das obras de arte. Isto quer dizer que a obra de arte torna-se produtora de conhecimento: não é uma época que elucida uma obra, mas sim é esta que elucida uma determinada época.⁶⁰⁹

Benjamin reivindica, nesse contexto, a noção de rememoração da mística judaica e o trabalho que guia a exegese feita pelos teólogos nos textos sagrados⁶¹⁰ na busca da revelação da verdade. Alude à forma do Tratado escolástico como forma que corresponderia ao ensaio, modernamente, e onde seria possível o exercício da apresentação da verdade. Esse exercício crítico reconhece o caráter descontínuo das ideias. O ensaio é a forma de prosa capaz de realizar esse exercício e propor algo que poderia ter sido para que o presente se modifique. Segundo Benjamin, o ensaio é a forma própria da filosofia, que reescreve a história. O ensaio é considerado no trabalho sobre *o drama barroco alemão* como produção a partir de uma reflexão sobre os produtos de uma cultura. Ele é considerado uma descrição crítica que subsume a reflexão filosófica. Portanto, não é meramente uma crítica social fenomenológica, pois não consiste em elencar e descrever os temas e motivos mais notórios para uma crítica. A radicalidade da concepção de crítica de Benjamin se mostra como uma radicalização filosófica que se volta para as obras de uma cultura, para a tradição da filosofia e se coloca contra a afirmação da construção de um sistema. Como comenta J. G. Merquior: “O sistemático lhe parece como ‘fechado’; em vez de impor a continuidade da ‘teoria’ ao objeto que a repele, o ensaísmo se vota a uma autorreflexão infinita, a uma sempre aberta revisão de si. Desta maneira se dá como fragmento. Mas o fragmento aqui é garantia de maior objetividade e de maior rigor crítico”.⁶¹¹ Desta

609 Ver Tese 17, « Sobre o conceito de história », ed. cit. p. 231

610 BENJAMIN, W. *Origem do drama barroco alemão*, ed. cit. p. 69

611 MERQUIOR, JOSÉ GUILHERME. *Arte e sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin*, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1969, p. 115. O autor observa que o ensaio não pode nunca derivar pronto e perfeito da teoria, isto é do sistema, parente do dogma e observa que aqui Adorno encontra o erro no ensaísmo tardio de Lukács.

maneira, o ensaio se oferece como forma em que se realiza a vigília crítica, absorvendo a multiplicidade das produções de uma cultura e realizando ao mesmo tempo “a síntese do poder descritivo com a audácia problematizadora”. O ensaio “irrompe fiel ao real e tão móvel quanto o próprio espírito, como ‘a forma crítica por excelência’”⁶¹². No ensaio, Benjamin vê a forma em que a constante progressão do fluxo do tempo se mostra na sua totalidade, a qual brilha só por um momento. Ela está sempre aberta à correção. Essa totalidade é apenas um clarão que a contemplação filosófica permite captar na intermitência de seu ritmo, na volta sempre ao texto. Diz Benjamin:

Incansável o pensamento começa sempre de novo, e volta sempre minuciosamente às próprias coisas. Esse fôlego infatigável é a mais autêntica forma de contemplação. Pois, ao considerar um mesmo objeto sob vários estratos de sua significação, ela recebe ao mesmo tempo um estímulo para o recomeço perpétuo e uma justificação para a intermitência do seu ritmo. Ela não teme, nessas interrupções, perder sua energia, assim como o mosaico, na fragmentação caprichosa de suas partículas, não perde a majestade. Tanto o mosaico como a contemplação justapõe elementos isolados e heterogêneos e nada manifesta com mais força o impacto transcendente quer da imagem sagrada, quer da verdade.⁶¹³

Ora, a concepção de rememoração (*Erinnerung*) é articulada ao conceito platônico de contemplação (*Kontemplation*) e ambos deslocados para a linguagem e, assim, para a história. Nesse sentido, diz Benjamin:

Como a filosofia não pode ter a arrogância de falar no tom da revelação, essa tarefa só pode cumprir-se pela reminiscência, voltada retrospectivamente para a ‘percepção original’. A *anamnesis* platônica talvez não esteja longe desse gênero de reminiscência. Somente, não se trata de uma atualização visual de imagens, mas de um processo em que, na contemplação filosófica, a ideia se libera, enquanto palavra, do âmago da realidade, reivindicando de novo seus direitos de nomeação.⁶¹⁴

Benjamin propõe que a filosofia seja um exercício de contemplação de ideias que se realiza de modo não intencional, no ato nomeador. Pela contemplação as ideias são renovadas e as palavras recuperam a “percepção original”; a força do nome.⁶¹⁵ Essa percepção, portanto, não se refere a uma visão cumulativa do tempo histórico. Ela encontra correspondência com o messianismo

⁶¹²MERQUIOR, J. G. *Arte e sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin*, ed. cit. p. 115

⁶¹³BENJAMIN, W. *Origem do drama barroco alemão*, ed. cit. p. 50-51

⁶¹⁴BENJAMIN, W. *Origem do drama barroco alemão*, ed. cit. p. 59

⁶¹⁵BENJAMIN, W. *Origem do drama barroco alemão*, ed. cit. p. 59.

judaico, na medida em que este propõe o surgimento de uma utopia no seio do presente, como uma esperança que então se realiza com os objetos de uma história que precisa ser redimida, ou ainda, recontada.

Ora, a crítica, na concepção de Benjamin, é revolucionária e messiânica.⁶¹⁶ O paradoxo dessa proposta tem suas raízes na Cabala e expõe sua complexidade através do caráter profano, histórico, político e estético com que o passado é tratado, na apresentação das ideias. A tradição judaica, moldada a partir da união entre a experiência espiritual e a experiência histórica do povo judeu, explica o interesse de Benjamin pelo misticismo da Cabala. A sua filosofia articula a crítica filosófica à dimensão messiânica da experiência (*Erfahrung*), cuja chave para sua compreensão está no conceito cabalístico de Tikun. Esse conceito se explica pela contradição e pela complementaridade de dois aspectos da busca da verdade, ou da busca da iluminação, a qual o místico procura comunicar a partir da leitura da tradição, a saber, um conservador e outro revolucionário. Ao mesmo tempo em que valores reconhecidos são mantidos, a experiência mística contraria a autoridade religiosa da qual emerge, pois apresenta novos significados para uma realidade histórica e, assim, transforma valores antigos. É através de uma estrutura de imagens e conceitos convencionais existentes que a iluminação é comunicada e que, também, reivindica sua própria autoridade.

O conceito de Tikun, portanto, consolida as duas tendências contraditórias do messianismo judeu, a saber, a restauradora e a revolucionária. Esse conceito concentra o desejo de uma volta a um estado ideal do passado, o restabelecimento de uma harmonia paradisíaca e, por outro lado, a instauração de um futuro utópico, radicalmente novo, um mundo que jamais existiu e que poderia se efetivar. Essas tendências, unidas dialeticamente, concentram a dualidade da tradição messiânica e inserem o messianismo na história. Tal contradição é estudada por Michel Löwy, no seu livro *Romantismo e messianismo*. O autor recorre aos estudos de Scholem para mostrar que o messianismo judeu difere do cristão, na medida em que é um acontecimento visível publicamente, no mundo histórico, e que recusa qualquer “aperfeiçoamento gradual da humanidade”⁶¹⁷. Portanto, não é um processo individual de elevação espiritual. O messianismo judeu se baseia em uma teoria da

616 A crítica filosófica é interpretação alegórica que a partir da historicidade e mortalidade das obras se articula à dimensão messiânica da experiência (*Erfahrung*)

617 LÖWY, M. *Romantismo e messianismo*. Trad. Mirian V. Batista e Madalena P. Batista. São Paulo: Ed. Perspectiva e Edusp, 1990, p. 135.

catástrofe, a qual elimina uma continuidade entre o presente e a era messiânica, porque se funda em uma ação de ruptura, uma ação revolucionária. A redenção se refere a uma revolução em determinado momento da história, a partir de um acontecimento cataclísmico que provoca um abismo entre o presente decadente, o passado e o futuro no qual a redenção se efetiva.

O conceito de *Tikum* explica, assim, a impossibilidade da crença em um futuro que se realizará como desenvolvimento evolutivo, como progresso, já que só a destruição total da ordem existente, só “uma tempestade revolucionária universal” é capaz de promover a Redenção, comenta Löwy e cita Scholem:

A Bíblia e os escritores apocalípticos jamais vislumbraram um progresso que conduzisse à redenção. [...] A redenção é antes o surgimento de uma transcendência acima da história, uma intervenção que faz a história se dissipar e desmoronar, a projeção de um jato de luz a partir de uma fonte exterior à história.⁶¹⁸

Nessa perspectiva, pode ser explicada a reabilitação do conceito de história e de tempo proposta por Benjamin, assim como o deslocamento que opera na concepção de teologia. É o choque produzido pelo encontro do passado e do presente no “agora”, que ilumina, com a velocidade de um relâmpago, o espaço da história humana, a qual, nesse “agora”, se “abre num resumo incomensurável”⁶¹⁹ em uma ideia. A estrutura temporal do “agora”, essencialmente histórica, reflete o modelo do messiânico, que explica a teologia imanente à filosofia de Benjamin: em cada instante do tempo se recomeça uma luta para apresentar o novo contido no passado; uma ação que o filósofo nomeia como “redenção” (*Erlösung*).

Ora, a crítica filosófica pode ser considerada messiânica, na medida em que a mortalidade das obras se refere à experiência explosiva ou revolucionária da história que reconstrói a história como origem. A ação crítica tem como exigência epistemológica o instante da escrita que coincide com o presente da contemplação, da rememoração e da revelação. Através delas se abre um passado imemorial e o futuro utópico de uma origem, que só pode ser explicado, como vimos, pela dialética que, no presente, atende ao olhar que o passado lança sobre ele e salva o

618 LÖWY, M. *Romantismo e messianismo*, ed. cit. p. 135.

619 BENJAMIN, W. “Sobre o conceito da história”, em *Obras escolhidas I*, trad. Paulo Sérgio Rouanet, Ed. Brasiliense, 1985, tese18, p. 232.

futuro. Cada momento do tempo inscreve um julgamento sobre o que já foi vivido. Esse julgamento não é realizado pelo homem, mas pela própria história.

A tarefa crítica, portanto, se une ao conceito de história de Walter Benjamin, na proposta de restituir o sentido de um determinado momento histórico, libertando o futuro inscrito no passado. No passado, o futuro se mostra como promessa que só pode ser percebida por um olhar crítico, que faz justiça ao que foi esquecido e metamorfoseia o presente, o passado e o futuro. Tal olhar parte do presente com a consciência da urgência de se colocar contra a noção de progresso e de confirmar da convicção de que, na linguagem, a tradição pode ser transmitida como restauração e reprodução. Portanto, como lembrança que surge da destruição, no movimento “incansável [do] pensamento [que] começa sempre de novo, e volta sempre, minuciosamente, às próprias coisas”⁶²⁰ e, com o fôlego infatigável da contemplação, apresenta a verdade.

A apresentação contemplativa é semelhante à escrita. Seu objetivo não é nem arrebatar o leitor, nem entusiasmar-lo. Ela só está segura de si mesma quando o força a deter-se periodicamente, para consagrar-se à reflexão. [...] As ideias são o objeto dessa investigação.⁶²¹

Por isso, Benjamin pode dizer que o espaço ancestral da linguagem fornece a autoridade para que as palavras sejam salvas como Nomes e redimidas no curso da história. Se há um messianismo imanente à linguagem e à história, não é por serem a linguagem ou a história messiânicas por si mesmas. Somente um processo de reenvio às palavras mesmas pode fornecer a chance de se encontrar novas relações de significação, que possam expressar o mundo e redimir o passado. Nas idas e vindas das coisas às palavras, estas podem mostrar e o crítico pode captar, na velocidade de um clarão, o sentido que vai explicar uma realidade, salvar a tradição e modificar o presente. Neste processo, não há passividade no tratamento do passado, não há passividade com relação à tradição, mas um deslocamento em seus preceitos, cuja violência destrutiva também os revitaliza e constrói uma nova tradição, em resposta às exigências de lisibilidade do presente.

Nessa perspectiva, é possível construir o presente com os traços, com as imagens deixadas na linguagem das experiências singulares vividas por uma época determinada. Elas só podem ser reconhecidas em uma época determinada, quando

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

621 BENJAMIN, W. *Origem do drama barroco alemão*, ed. cit. p. 51.

imagens sincrônicas mostram o seu índice histórico e movimentam o passado, o presente e o futuro. Esse movimento se explica, paradoxalmente, pelo encontro desses elementos temporais. Eles mostram sua irredutibilidade na imagem paralisada que interrompe a continuidade temporal e expõe a força do choque que essa dialética provoca, fazendo surgir uma origem. A condição dessa dialética é a rememoração, a qual se engendra no gesto crítico que penetra na intensidade das obras de uma cultura e as desfigura iluminando sua natureza histórica, ou melhor, o índice histórico que aparece em suas imagens e que permite que elas sejam lidas como resposta ao apelo do presente. As diretrizes da contemplação filosófica estão contidas na dialética da origem, pois, nessa dialética, o único e o recorrente se condicionam mutuamente e, assim, o conteúdo de verdade surge na história humana instaurando uma tradição. Essa origem só pode ser pensada a partir da visão do filósofo, o qual reflete sobre a reflexão que outrora se fez sobre as coisas, restaurando o passado no presente, como abertura para o futuro. Portanto, não reflete sobre os fatos brutos e manifestos. É no material da vida das obras de arte e sob o signo da recordação que se encontra a densidade histórica capaz de mostrar as correspondências que se oferecem ao olhar do crítico. Este é afetado pelas questões que uma obra suscita no presente de sua leitura e responde com seu ato destrutivo, que se dá, ao mesmo tempo, como restauração e reprodução: um gesto que produz uma origem e revela a verdade. Um gesto que distingue as imagens como formas que podem ser lidas a partir de seu índice histórico.

Ora, Benjamin quer mostrar que, com o olhar voltado para os fenômenos, o filósofo constrói a ideia, porque a ideia absorve a série das manifestações históricas, “não para construir uma unidade a partir delas, nem muito menos para delas derivar algo em comum” e definir um conceito, mas para incluir o particular na ideia e tornar visível o fenômeno como algo novo. ‘Nisso consiste a redenção platônica’⁶²². É a partir desse processo que se pode ser explicado o juízo final na concepção de Benjamin. Porque no presente acontece a rememoração e a redenção de todos os acontecimentos ou indivíduos do passado, grandes ou pequenos, enfim, da história integral da humanidade que precisa ser salva no “agora”.

É importante frisar que o trabalho crítico de salvação da história corresponde ao da rememoração e da contemplação impróprias a uma consciência,

622 BENJAMIN, W. *Origem do drama barroco alemão*, ed. cit. p. 69

mesmo que seja transcendental. A rememoração se explica de acordo com a convicção de que um “eu transcendental”⁶²³ não consegue dominar o múltiplo que nos é dado, reagir às agressões que traumatizam a consciência e também não consegue registrar cada dado na sua singularidade. Não há como armazenar na consciência o conteúdo de tudo que nos aparece ou que experienciamos, precisando um lugar na memória para que esta os tenha sempre à disposição.⁶²⁴

A concepção de rememoração vai explicar a diferença entre *Erfahrung* e *Erlebnis* que Benjamin marca em *Experiência e Pobreza (Erfahrung und Armut)*⁶²⁵, de 1933. A *Erlebnis*, traduzida como vivência, se refere ao evento assistido pela consciência, a vivência do indivíduo privado que é atingido por uma impressão forte, que é assimilada às pressas e produz efeito imediato. Benjamin constata que, na modernidade, tudo que nos é dado nos sobrevém numa tempestade que torna as coisas imediatamente obsoletas e esquecidas.⁶²⁶ As coisas atingem a consciência, que as recebe como projéteis que só deixam cinzas. Ela é colocada a cada minuto diante da morte, se pulveriza e se petrifica no choque das vivências.

A experiência (*Erfahrung*), segundo Benjamin, corresponde a uma construção no presente da escrita, que se efetiva com os restos recolhidos na linguagem, em um movimento sobre as cinzas de uma consciência aniquilada que conecta, interrompe, provoca o choque de um encontro tenso entre o passado, o presente e o futuro. Este choque explode com o contínuo da narrativa e, como estrelas em tensão, forma uma constelação, uma imagem plena de significado. Por isso, os rastros da experiência humana precisam ser reconstruídos por uma memória (*Gedächtnis*) que relacione o individual e o coletivo. A rememoração revela a verdade, não de uma interioridade subjetiva, mas de experiências coletivas que refletem a fragmentação de nossa existência e ganham sentido através da ação despiciologizante do historiador. Este, imerso na linguagem, pode apresentar uma visão estereoscópica da realidade, em uma configuração que desfigura os objetos da história, tornando visíveis seus traços singulares. A verdade se revela através da “reminiscência voltada para a percepção original”, que salva os fenômenos e, “na

623 Ver p. 19 deste trabalho

624 PROUST, F. *L'histoire à contretemps*. ed cit, p. 21.

625 BENJAMIN, W. “Experiência e Pobreza”, em *Obras escolhidas I*, ed cit p.

626 BENJAMIN, W. *Passagens* [N 5, 2], p. 508, sobre a mesma questão.

contemplação filosófica, libera a ideia, enquanto palavra, do âmago da realidade, reivindicando de novo seus direitos de nomeação”⁶²⁷.

Benjamin confirma sua percepção de que há uma relação estreita entre arte e linguagem, mostrando que toda a forma de arte se produz no *medium* da linguagem. A linguagem é pensada como *medium* que não comunica nada e atravessa o sentido articulada ao processo histórico e político inscrito e exposto nas obras de uma cultura. Essa relação pode ser compreendida também pelo choque que o pensamento de Benjamin promove, nos seus trabalhos posteriores a 1925, entre judaísmo e marxismo. Esta relação mostra sua compreensão da arte como leitura tradutora do mundo, a qual testemunha os instantes de luta das gerações precedentes e coloca em evidência no presente a descontinuidade do tempo e a impossibilidade de se pensar a dialética da história como um processo fundado no progresso. Assim, a arte só pode ser pensada como criação que emerge no mundo, em um momento da história, e inscreve as singularidades que não podem ser esquecidas e podem recontar a história, salvando aquilo que foi sacrificado. Em outras palavras, mudando a história dos vencedores.

Nesse caminho, extirpando do pensamento crítico os conceitos tradicionais de estética, de gênio, de criação, de valor de eternidade, o filósofo pensa a arte como forma de atenção ao mundo, numa relação que não é unilateral, mas se efetiva como resposta a um chamado. Essa atenção é voltada para a arte que absorve uma época histórica e mostra seu conteúdo na forma em que é produzida. Ela é técnica: é construção cuja essência inscreve a época de sua emergência e aparece a cada leitura como beleza, através do gesto crítico que mostra seu conteúdo de verdade. A crítica, portanto, está de acordo com a tarefa de revelar, de mostrar, a partir de uma atividade que tem a linguagem como expressão da descontinuidade temporal capaz de lutar contra o conformismo. Por isso, Benjamin observa que “articular historicamente o passado não significa conhecê-lo como ele de fato foi”⁶²⁸, mas considerar que ele precisa ser desfeito, num processo que eternamente atualiza a história.

Compreendendo a atualidade como a outra face da eternidade, ou seja, a eternidade aninhada na história, Benjamin busca revelar essa face oculta da história, restaurando sua aura. Stephane Mosès observa que a eternidade está no

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

628 BENJAMIN, W. “Sobre o conceito de história”, tese 6, ed. cit., p. 224. tese 9, p. 226.

horizonte teológico no qual os fatos, obras e eventos se desprendem, já que o histórico é o traço que a eternidade imprime no tempo.⁶²⁹ As ideias trazem o traço da eternidade, como mostra o *Trauerspiel*, já que nelas o tempo inscrito na escrita dá conta de realizar a história, sempre de novo, apresentando um saber, que só pode ser pensado como fulguração, como atualidade, como “agora”. A contemplação, assim, se dá no instante histórico, na sua fugacidade, mas também na sua realidade política. Mosès comenta que não se trata de uma cristalização de uma presença “em miniatura” da eternidade do tempo, mas de um traço que mostra reverso da eternidade de um mundo paradisíaco, expondo o mundo profano em que as estruturas históricas mostram o instante do presente do historiador. Esse é o instante em que se abrem todas as dimensões do tempo histórico e, portanto, onde estão as situações concretas que engendram as tensões em que a escrita se realiza. O instante do presente em que se constrói uma cognoscibilidade, isto é, se articula historicamente o passado, apropriando-se de uma “reminiscência, tal como ele relampeja no momento de perigo”⁶³⁰. A escrita é o campo minado onde essas reminiscências se constroem, porque as imagens movimentam, no seu interior, correspondências, afinidades, conexões involuntárias, que instauram o choque. Trata-se do momento que se transforma em uma chance para produzir uma mudança, pois a crítica tem como tarefa intervir na obra com violência para forçá-la a fornecer sua verdade.

A questão da linguagem perpassa a obra do filósofo como escrita que se realiza num exercício de exposição de ideias que torna público uma decisão. Se essas ideias permitem a apresentação da verdade que é bela, o caráter dessa apresentação é essencialmente político e ético. Suas considerações não aceitam o caráter abstrato ou especulativo e irresponsável de uma visão puramente estética da história. Na intermitência da ação na linguagem, quebra-se o *continuum* de uma mera lembrança⁶³¹ e instaura-se a crítica capaz de perceber que, somente no afastamento do tempo, na distância da obra, é possível visualizá-la e, paradoxalmente, torná-la mais próxima, ou melhor, compreendê-la em seu mistério e expor a perda de sua aura como possibilidade de olhar para o passado não para preservá-lo, mas para revelar a história.

629 MOSÉS, S. *L'ange de l'histoire*, p. 146

630 BENJAMIN, W. “Sobre o conceito de história”, tese 6, ed. cit., p. 224.

631 As retenções operadas por uma síntese na consciência repetem o passado continuamente em um presente. Ver Passagens, [N, 10 a, 1] ed. cit.

Ideias/imagens/nomes são aparições que prometem a efetividade do futuro. Na medida em que surgem como origem, possibilitam que o primordial dizer – a palavra, o verbo, a verdade – se mostre no “agora” como o que jamais se conheceu; como aquilo que jamais se disse ou o que jamais se leu. Dito em outras palavras: um recomeçar do pensar que apresenta fenômenos atuais como reminiscência da ordem esquecida da revelação.

O messianismo inscrito na filosofia de Walter Benjamin se refere a seu conceito de história articulado à teoria estética de mortalidade das obras. Na experiência concreta da história, natureza e história se identificam. Essa experiência só pode ser compreendida como uma forma de rememoração (*Eingedenken*), que expressa a vida escrita dos acontecimentos. Estes são vividos novamente, pois novamente podem ganhar vida através da rememoração pensada como origem (*Ursprung*) e, assim, realizar a redenção da história. Por isso, a construção de uma origem é o alvo. Esta só pode emergir no conteúdo de verdade engendrado pela extinção da obra: o processo de mortificação de sua beleza ilusória que se dá entre as ruínas da obra. Nessas ruínas, Benjamin coleciona rastros e cita o passado construindo uma origem, que desperta e redime os mortos.

Em qualquer época, os vivos descobrem-se no meio dia da história. Espera-se deles que preparem um banquete para o passado. O historiador é o arauto que convida os defuntos à mesa.⁶³²

4.2.3 Despertar como atividade do lembrar

Existe uma experiência da dialética totalmente singular. A experiência compulsória, drástica, que desmente toda a “progressividade” do devir e comprova toda a aparente “evolução” como reviravolta dialética eminente e cuidadosamente composta, é o despertar. [...] O método novo, dialético, de escrever a história apresenta-se como a arte de experienciar o presente como o mundo da vigília ao qual se refere o sonho que chamamos de o ocorrido. Elaborar o ocorrido na recordação do sonho! – Quer dizer: recordação e despertar estão intimamente relacionados. O despertar, com efeito, é a revolução copernicana e dialética da rememoração.⁶³³

Benjamin, sempre atento à relação entre tempo e imagem, colhe os frutos obtidos no encontro com o pensamento de poetas, romancistas, teatrólogos e

632 BENJAMIN, W. *Passagens*, [N 15, 2], ed. cit. p. 523

633 BENJAMIN, W. *Passagens*, [K 1, 3], ed. cit. p. 434

filósofos da tradição e da vanguarda de sua contemporaneidade. No rastro de seus encontros, está a marca da influência dos estudos de Scholem sobre o misticismo judaico, da leitura de Nietzsche como crítico da cultura, do romantismo alemão de Jena e da obra de Baudelaire que, com seu olhar desencantado diante da perda da aura, trabalha como alegorista intensivo. Não pode ser esquecida também a influência dos romances de Proust, com o seu modo involuntário de olhar para o passado, e a grande proximidade das percepções do filósofo com as dos intelectuais do movimento surrealista, os quais, privilegiando a linguagem automática, vêm-na como *medium* das imagens oníricas.

Benjamin, trabalhando na dimensão das ideias, sempre as mesmas, reafirma sua crítica rigorosa da visão positivista da temporalidade histórica. Lança seu olhar estereoscópico sobre seu presente, recolhe os fragmentos das obras do século XIX e realiza a intenção apontada no estudo sobre o barroco alemão de efetivar o poder crítico e político de despertar ideias que não foram ainda compreendidas, ou que ainda não conseguiram ser lidas. O filósofo segue a convicção de que a revolução, que o conhecimento reclama nesse presente, deve ser feita com a atenção para as imagens que lhe chegam, no momento proustiano confuso do acordar, a fim de que possa tornar visível uma ideia capaz de revelar sua pré e pós-história. De acordo com essa perspectiva, é a consciência do sonho, na vigília pensada como antítese da consciência do despertado, que vai explicar a dialética da experiência do choque, à qual a lírica de Baudelaire dá forma, na construção de alegorias.

São essas imagens que escrevem sua concepção de história. Por sua vez, as imagens que se desprendem das palavras despertar e recordar explicam como a história pode ser recontada. O momento do despertar ganha significação epistemológica, na medida em que “o método novo, dialético, de escrever a história apresenta-se como a arte de experienciar o presente como o mundo da vigília ao qual se refere o sonho que chamamos de o ocorrido”⁶³⁴. O despertar conjuga duas temporalidades diversas: o momento do acordar em que a confusão entre o sono e a consciência se dá gradualmente e o momento pontual do choque. Este traz a noção fisiológica que explica como o sujeito é lançado para longe. O choque, de acordo com os deslocamentos de Benjamin, lança o sujeito para um

634 BENJAMIN, W. *Passagens*, [K 1, 3], ed. cit. p. 434

outro mundo, o qual mostra a realidade alegórica da história. O choque transforma a violência quantitativa das imagens de nossa vivência, que nos chegam a todo instante, acumulando ruínas, na qualidade da imagem rememorada pelo gesto destrutivo que desperta. A história ganha fisionomia; ela é vista em um rosto que traz a desfiguração surrealista.

Benjamin percebe que a experiência da história não pode mais se explicar por uma sequência de momentos onde fatos se estabelecem simplesmente, mas tem que ser olhada como apresentação (*Darstellung*) de seus espectros.⁶³⁵ A apresentação só pode ser pensada como imagem da dialética da história e, desse modo, não pode se cumprir como imagem totalizada da perfeição, mas como exposição da beleza ilusória dessa perfeição. A apresentação é imagem que mostra incompletude da verdade e da história, na sua forma indeterminada e obscura, quando aparece em um instante iluminando o ponto crítico que vai permitir a leitura e a transmissão da experiência passada. Tal transmissão só pode ser pensada como gesto que torna visível a experiência do presente no momento crítico do “agora”, o tempo histórico, *Jetztzeit*, que caracteriza seu conceito de história.

Trata-se da tarefa de tornar visível a história, que se explica por um processo que Benjamin concebe sob o horizonte do trabalho do historiador que desperta e reconta a história. Aquilo que chama de história se engendra na escrita da história, a qual não se propõe a reconstituir o passado, mas a recriá-lo, a partir do presente do autor. Desta maneira, o seu estudo sobre a *Origem do drama barroco alemão* aponta para um paradigma político singular que se une ao paradigma estético, já que privilegia a instância do presente do historiador, concebida como instância estética. Esta instância, nas *Passagens*, é compreendida desde as “Primeiras notas” como uma instância política, já que exige a técnica que desperta a história reconstruindo-a em um momento de perigo: o momento dialético em que se quebra a sintaxe da narrativa, o fluxo do tempo, e se constrói a verdade como origem ou ideia que surge do vir-a-ser.

Os trabalhos de Benjamin depois de 1930 mostram que a escrita filosófica arranca suas imagens da memória não só das obras literárias, mas das obras e lugares de uma cultura. Nos trabalhos posteriores ao livro *Origem do drama barroco alemão*, o modelo da temporalidade específica das obras de arte, relacionada ao trabalho de

635 PROUST, F. *L'histoire à contretemps*, ed. cit. p. 16

rememoração (*Eingedenken*) e contemplação de uma realidade essencialmente linguística, fica referido à realidade absolutamente presente e concreta da cidade como um todo, que se mostra como uma estrutura que pode ser lida com suas “inconcebíveis analogias e acontecimentos entrecruzados”⁶³⁶.

Nas “Primeiras Notas”, recolhidas entre 1927 e 1928 para o livro que estuda as *Passagens* parisienses, ao qual se dedica até o fim de sua vida, Benjamin escreve que “suas páginas vão se oferecer como um ensaio sobre a técnica do despertar. A revolução copernicana, dialética da rememoração”.⁶³⁷ Mais tarde, ele adota a fórmula de Rudolf Borchardt, que está na seção N, intitulada “Reflexões teóricas sobre o conhecimento” e diz que a intenção de seu trabalho é “educar em nós o elemento criador de imagens para ensiná-lo a ver de maneira estereoscópica e dimensional nas profundezas das sombras históricas”⁶³⁸.

A preocupação com o tempo e a imagem leva o filósofo a tecer uma rede de relações que privilegia o “presente em que ele mesmo [o historiador] escreve a história”⁶³⁹. Esse processo se cumpre quando o historiador refaz o *outrora*, ou melhor, o ocorrido na memória, recontando-a. Segundo Benjamin, esse trabalho tem como inspiração a montagem literária⁶⁴⁰, como regra a autonomia da linguagem, como exigência epistemológica a contemplação e a rememoração filosófica e como método a própria apresentação da verdade. Benjamin confirma, sempre, sua convicção de que o modelo estético das obras de arte efetiva o caráter transgressor do pensamento.

Benjamin, preocupado com a apresentação de um novo conceito da história, vê, nas obras do movimento surrealista, semelhanças com as ideias que amadurecem em seu espírito e se alargam estendendo o campo de sua crítica filosófica. Em 1929, publica um ensaio sobre *O surrealismo: o último instantâneo da inteligência europeia*. Nele, Benjamin mostra que, através de uma “iluminação profana de inspiração materialista e antropológica”⁶⁴¹, é possível efetivar a codificação histórica das imagens liberadas pelas coisas e realizar a técnica de intervenção histórica que, no livro das *Passagens*, se caracteriza como o despertar.

636 BENJAMIN, W. “O surrealismo: o último instantâneo da inteligência europeia”, em *Obras escolhidas I*, ed. cit. p. 27. O ensaio foi publicado em três partes na revista *Die literarische Welt* em 1º, 8 e 15 de fevereiro de 1929.

637 BENJAMIN, W. *Passagens*, “Primeiras Notas” (Fo , 7), p. 836

638 BENJAMIN, W. *Passagens*, ed.cit. N 1, 8, ed. cit. p. 474.

639 BENJAMIN, W. “Sobre o conceito de história”, tese 16, em *Obras escolhidas I*, ed. cit., p. 230.

640 BENJAMIN, W. *Passagens*, [N1 a, 8], p. 502 [N 2, 6], ed. cit. p. 503

641 BENJAMIN, W. “O surrealismo”, ed. cit. p.23

Em carta a Scholem⁶⁴², de março de 1929, o filósofo observa que o ensaio sobre *O surrealismo* seria uma introdução e, ao mesmo tempo, um escudo capaz de salvaguardar suas concepções sobre a estrutura temporal da experiência da história, apresentadas no trabalho das *Passagens*. Neste livro, conjugando fragmentos, imagens do pensamento e o uso inusitado de citações, Benjamin efetiva uma teoria da história de acordo com as bases já lançadas, também, em *Rua de mão única*, de 1927-28, o qual, por sua vez, realiza as intenções do filósofo, expostas no livro *Origem do drama barroco alemão*: produzir uma escrita por imagens, apresentando ideias. Na verdade, no “Prefácio”, estão as bases de sua concepção de escrita e história filosóficas, relacionadas a uma “ciência da origem” concebida como configuração de ideias. Esta se realiza por um reconhecimento que, no presente, descobre o autêntico dos fenômenos singulares, nas tentativas mais frágeis ou nas manifestações culturais mais sofisticadas de um período histórico.

O ensaio sobre *O surrealismo* tem íntima relação com *Rua de mão única*; entretanto, no primeiro, Benjamin procura teorizar questões que mostram sua relação paradoxal com o Movimento. *Rua de mão única* é construído em uma escrita por imagens que privilegiam a força da figura e a estranheza da escrita vertical. Aqui, Benjamin configura ideias com os recursos gráficos dos anúncios publicitários e da montagem literária. Esse ensaio efetiva o método de apresentar ideias, somente citando, anunciando, construindo fragmentos de pensamento, cujas imagens têm a forma que expressa a relação entre linguagem e experiência, inscrita na dialética de construir a história e mostrar os fenômenos singulares que dizem o presente.

É na nova forma de o surrealismo tratar o passado que Benjamin o vê como chave para conceber de modo singular a experiência política. No texto sobre o surrealismo, Benjamin expõe a ambiguidade do Surrealismo, com relação às revoluções políticas ocorridas na época e com a sua própria revolução no mundo das artes. Benjamin vê o surrealismo como movimento que guarda o germe de uma forma nova e revolucionária de consciência histórica. Entretanto, a militância política de alguns dos intelectuais desse círculo, que colocava o “Surrealismo a

642 Carta de 15 de março de 1929, a Gerhard Scholem em que Benjamin diz que o ensaio sobre o surrealismo “est un paravent mis devant les Passages Parisiens”. *Correspondance II*, 1929-1940 Paris, Aubier Montaigne, 1979, p. 15.

serviço da revolução”⁶⁴³, não condizia com a exigência da ação crítica proposta na sua filosofia.

Benjamin trabalha a correspondência de suas ideias com as dos manifestos surrealistas e com as obras literárias do movimento, principalmente a partir das noções que liberam a linguagem como surrealidade. A linguagem, que reflete o caráter imagético do pensamento, se manifesta na íntima relação com a imagem do sonho e, assim, mostra seu caráter originário e sua soberania em relação ao Eu. Os surrealistas conseguiram revelar as formas de nossa existência sem os grilhões literários de formas pré-estabelecidas, valorizaram a linguagem como *medium* das imagens que imediatamente saltam das palavras e das coisas. Pretenderam dissolver a arte na vida. Entretanto, a visão benjaminiana materialista da história aponta para a ambiguidade tanto em relação à influência marxista quanto às ideias surrealistas.

Benjamin percebe que os surrealistas anulam a fronteira entre o sonho e a vigília, expondo a mitologia que envolve o pensamento moderno. O real e o irreal se conjugam na noção de surrealidade que é a linguagem. O exercício da analogia, a valorização do simbólico inscrito nas palavras, o automatismo da escrita mostram que não há oposição entre real e irreal. O espaço do sonho e o da vigília se misturam e se relacionam com o espaço da cidade. A novela de 1928 *Nadja*, de Breton, mostra o espírito inovador do amor do casal, que “consegue converter em experiência revolucionária” a relação com a realidade e fazer “explodir as poderosas forças atmosféricas ocultas nas coisas”. Benjamin chama atenção, então, para as considerações de Breton que percebe as “energias revolucionárias que aparecem no ‘antiquado’, nas primeiras construções de ferro, nas primeiras fábricas, nas primeiras fotografias, nos objetos que começam a extinguir-se”⁶⁴⁴. Principalmente, são as obras de Louis Aragon que causam grande impacto em nosso crítico. *Le paysan de Paris*, de 1926, chama a atenção para a “mitologia moderna” inscrita nas arcadas de Paris. Benjamin transcreve na seção R das *Passagens*, intitulada “Espelhos”, a descrição de Aragon: “esses aquários humanos que já morreram para sua vida primitiva e que merecem, entretanto, ser olhados como receptores de diversos mitos modernos”⁶⁴⁵. O livro de Aragon expõe uma “metafísica dos lugares”, e também dá ênfase ao modo de construção

643 BENJAMIN, W. “O surrealismo: o último instantâneo da inteligência européia”, ed. cit., p.23.

644 BENJAMIN, W. “O surrealismo: o último instantâneo da inteligência européia”, ed. cit., p.23.

645 Aragon, L. *O camponês de Paris*, trad. Flávia Nascimento, Rio de Janeiro, Imago Ed., 1996. p. 44. Benjamin cita essa passagem na seção R 2, 2, de O livro das passagens.

das imagens no interior da linguagem, dizendo: “a cada imagem, a cada lance força-os a revisar todo o universo”⁶⁴⁶. Esse livro reforça a intenção de Benjamin de elaborar sua reflexão sobre a história a partir das passagens parisienses. Alguns anos mais tarde, Benjamin comenta, em uma carta a Theodor Adorno, de maio de 1935, que à noite, na cama, jamais podia ler mais de duas ou três páginas, pois seu coração batia tão forte que ele precisava fechá-lo.⁶⁴⁷

Benjamin está convicto, como os surrealistas, que são os elementos mais triviais da vida mundana de uma cidade, a qual é uma realidade absolutamente concreta, é que dão visibilidade a uma época. Concorda com o pressuposto dialético de que “só devassamos o mistério, na medida em que o encontramos no cotidiano”. Este pressuposto é que permite a iluminação profana. Os iluminados são aqueles que lêem, pensam e esperam: são os improdutivos que se dedicam à *flânerie* ou à arte e, também, o ébrio, o sonhador, o amante. Eles são os profanos que agem à contracorrente e que Baudelaire transforma em heróis, tornando épico o seu presente. Eles confirmam a visão do “cotidiano como impenetrável e o impenetrável como cotidiano”⁶⁴⁸.

O trabalho crítico concebido por Benjamin, portanto, não tem a ver com critérios pré-estabelecidos nem está a serviço da prática de alguma ideologia, mas tem a ver com o gesto que tem como tarefa mostrar, a partir de uma atividade em que a linguagem é expressão da descontinuidade temporal da história e considerada a arma capaz de lutar contra o conformismo. As sérias reservas políticas em relação ao movimento surrealista, que aparecem no ensaio *O surrealismo: o último instantâneo da inteligência europeia*, mostram que seu interesse pelo movimento está na revolução que é possível ser instaurada em todos os momentos da vida com uma iluminação profana.

Benjamin trabalha a correspondência da riqueza da imagem com o rigor teórico que apresenta a verdade na sua historicidade e mostra que, através do trabalho de rememoração (*Eingedenken*), o mistério, que está no cotidiano, pode aflorar como evidente mistério no despertar. Os objetos de uma cultura, sejam eles o drama barroco ou as passagens parisienses, expõem a experiência concreta da existência humana. Assim, observa Benjamin:

646 Aragon, L. *O camponês de Paris*, trad. Flávia Nascimento, Rio de Janeiro, Imago Ed., 1996, p. 92-93 Título original, *Le paysan de Paris*, Editions Gallimard, 1926. E nas *Passagens*, ed. cit. R 2, 1 p. 581 e em *Le livre des Passages*, R 2, 1, p. 554

647 BENJAMIN, W. *Correspondence*, tome II, 1929-1940, traduit par Guy Petitmange, Paris, Aubier Montaigne, 1979, p. 163

648 BENJAMIN, W. “O surrealismo: o último instantâneo da inteligência europeia”, ed. cit., p.26.

Não só as formas em que se manifestam os sonhos coletivos do século XIX não podem ser negligenciadas, não só elas o caracterizam de maneira muito mais decisiva do que aconteceu em qualquer século anterior: elas são também – se bem interpretadas – da maior importância prática, permitindo-nos conhecer o mar em que navegamos e a margem da qual nos afastamos. É aqui, em suma, que se precisa começar a crítica do século XIX. Não a crítica ao seu mecanismo e maquinismo, e sim ao seu historicismo narcótico e à sua mania de se mascarar na qual existe, contudo, um sinal de verdadeira existência histórica, que os surrealistas foram os primeiros a captar. [...]⁶⁴⁹

Se Benjamin vai além da proposta surrealista de vivê-la na dissolução da fronteira entre o sonho e a vigília, é porque propõe que a experiência plena de revelação da verdade seja construída como um despertar da história. Trata-se da experiência que é visualizada em sua “totalidade” histórica, no despertar. A especificidade dessa totalidade só pode ser pensada como imagem indeterminada e obscura, cujo índice histórico é capaz de promover infinitamente, na sua forma finita, interpretações objetivas. Ora, o sonho torna-se uma experiência que se apresenta como chave para penetrarmos nos mistérios escondidos na vida cotidiana e visualizar suas imagens de olhos alertas e bem abertos, porque elas guardam as aspirações e desejos materiais da humanidade. Os sonhos podem organizar as imagens da vida desperta em um contexto não familiar. As imagens, assim, tornam evidente o absurdo imanente à realidade, a fim de destruir o tradicional absolutamente evidente.⁶⁵⁰

Benjamin, nesse momento de sua obra, está preocupado com a dialética que dá conteúdo e sentido à experiência humana, quando triunfa a tecnologia, a massificação da civilização e a ideologia do progresso. Voltado para a dimensão arcaica da linguagem, traz o mito para tecer seu pensamento e mostrar que, se ele revelava o sentido do mundo, pode ser rememorado a fim de que o seu fascínio seja desnudado. Benjamin ressalta a origem mítica do pensamento que a tradição e, principalmente, o positivismo procurou calar e no qual sucumbiu, confirmando a essência simbólica da linguagem que permite afirmar a magia da palavra, no rigor das imagens onde os fenômenos são salvos. Tal imagem traz o ocorrido que se confronta com aquilo que emerge de uma nova leitura, provocando uma interrupção no fluxo do tempo. Tal imagem se constrói com a percepção de que o

649 BENJAMIN, W. *Passagens*, [K 1 a, 6], ed.cit. p. 448

650 ADORNO, THEODOR. *Notes to literature*, vol. 2, trad. ing. Por Shierry Nicholsen, Nova York, Columbia University Press, 1992, p. 323, citado por Peter Osborne em “Vitórias de pequena escala, derrotas de grande escala” em *A filosofia de Walter Benjamin*, orgs., Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1994, p. 76

mistério está no cotidiano e este expõe a miséria das coisas nas coisas mesmas, tornando evidente a passagem do tempo, em um instante. Trata-se da exigência de dar uma resposta ao mundo, com a atenção que ele da mesma forma nos dirige, realizando uma intervenção com a técnica do despertar. Tal técnica se estrutura com a imagem concreta e, ao mesmo tempo, sagrada e profana, que é capaz de descrever uma época e expor sua dialética. A imagem surge em um momento estético, como em um instantâneo de uma fotografia, trazendo a multiplicidade irreduzível das camadas temporais inscritas nas obras. Assim, a imagem surge “na velocidade de um clarão”⁶⁵¹.

Desta maneira, confirma-se a preocupação de Benjamin com a relação entre imagem e tempo, a qual fica marcada nas imagens que suspendem o tempo e que instauram a contemplação e a rememoração filosófica, como atividade do historiador. Essa atividade não tem a ver com a memória voluntária, que por meio de aparelhagens fixam o acontecimento a qualquer momento em som e imagem. Segundo o filósofo, essa atividade se realiza em um exercício que não atrofia a imaginação, pois “esta talvez se defina como uma faculdade de formular desejos especiais, que exijam para a sua realização “algo belo”. E Benjamin cita Valéry: “Reconhecemos uma obra de arte quando nenhuma ideia suscitada, nenhuma forma de comportamento sugerida por ela, pode esgotá-la ou liquidá-la”⁶⁵².

Para Benjamin, a imaginação se refere à memória que tem a ver com o despertar e, nesse sentido, ela alimenta o desejo e instaura a percepção atenta. A imaginação não pode ser pensada como um arquivo onde se acumulam fatos, pois dessa maneira se reitera a imagem de um tempo linear. A estrutura da memória é um elemento decisivo para a descrição filosófica da experiência, na medida em que a experiência pertence à ordem da tradição, na vida coletiva e privada. Ela não se constitui de dados vivenciados, que nos surpreendem e que, contra esses choques, somos estimulados a nos proteger e esquecer. Benjamin, recorrendo a Freud e citando-o, mostra, em “Sobre alguns temas sobre Baudelaire”, que concorda com sua suposição de que o consciente se caracteriza pela particularidade de que “o processo estimulador não deixa nele qualquer modificação duradoura de seus elementos, como acontece em todos os outros sistemas psíquicos, porém como

651 BENJAMIN, W. *Passagens*, N 3, I, ed. cit. p. 474

652 BENJAMIN, W. “Sobre alguns temas sobre Baudelaire”, ed. cit. p. 138

que se esfumaça no fenômeno da conscientização”⁶⁵³. De acordo com tal suposição, o consciente desvanece os resíduos da memória que são intensos e duradouros. Essa é a base da linha das reflexões de Reik que amplia as teorias de Freud.⁶⁵⁴ Reik supõe que a memória (*Gedächtnis*) conservaria e protegeria as impressões, enquanto a recordação (*Erinnerung*) as desagregaria, sendo portanto destrutiva. Tais concepções têm a ver com a concepção de memória voluntária e involuntária proustiana, a qual traz a ideia de que “só se pode tornar componente da *mémoire involuntaire* aquilo que não foi expressa e conscientemente vivenciado, aquilo que não sucedeu ao sujeito como vivência”⁶⁵⁵. É essa diferença entre as duas memórias que está na base da distinção que Benjamin estabelece, em “Experiência e pobreza”, entre *Erfahrung* e *Erlebnis*. A primeira é traduzida como experiência – a autêntica para o filósofo, pois sem a intervenção da consciência ela tem a possibilidade de se desdobrar e se prolongar na percepção das coisas em uma sociedade –; e a segunda como vivência – aquela assistida pela consciência e que se constitui em uma impressão forte e se restringe ao indivíduo, pois deve ser assimilada às pressas pela consciência, que tem como função protegê-la contra estímulos. De acordo com as reflexões acima, a constância dos choques, com os quais a vida cotidiana bombardeia os indivíduos, faz com que estes fiquem entorpecidos ao assimilar seus efeitos traumáticos. Nesse sentido, somente rompendo a proteção contra os estímulos, é possível a experiência do trauma. Esta experiência Freud percebe no sonho dos neuróticos traumáticos – sonho que reproduz a catástrofe que os atingiu ⁶⁵⁶ – e Valéry considera como as impressões e as sensações humanas pertencentes à categoria das surpresas. Quanto à lembrança, Valéry a vê como “um fenômeno elementar que pretende nos conceder tempo para organizar” a recepção do estímulo, tempo “que nos faltou inicialmente”⁶⁵⁷.

Contra Freud, entretanto, e concordando com os surrealistas, Benjamin é atraído não pelo latente ou meramente inconsciente significado dos sonhos, mas pelo conteúdo manifesto das imagens do sonho mesmo, o qual torna o sonho uma fonte autônoma de conhecimento e experiência. O sonho seria uma chave para os

653 BENJAMIN, W. “Sobre alguns temas sobre Baudelaire”, ed. cit. p. 108

654 Ver, também, sobre esse tema as notas das *Passagens* seção K, 8,1 e 8,2, ed. cit. p. 447

655 BENJAMIN, W. “Sobre alguns temas sobre Baudelaire”, p. 108

656 BENJAMIN, W. “Sobre alguns temas sobre Baudelaire”, p. 109

657 BENJAMIN, W. “Sobre alguns temas sobre Baudelaire”, p. 110. Benjamin cita Valéry em *Analecta*, Paris, 1935, p. 264s.

segredos e mistérios da vida enquanto estamos acordados. Adorno, nos seus escritos *Sobre Walter Benjamin*, toca neste ponto quando observa que para Benjamin, “o sonho se torna o *medium* da experiência livre de regras, a fonte do conhecimento oposta à superficialidade desgastada do pensamento”⁶⁵⁸. O fato de os sonhos organizarem as imagens da vida desperta, em um contexto estranho e não familiar, sugere grande afinidade com o conceito de Benjamin de “Imagem Dialética”.

Nos sonhos, “o absurdo está presente como se fosse autoevidente, a fim de destituir o poder do absolutamente evidente”. Assim como o sonho representa o domínio do possível, do não-idêntico, ele serve para contestar a interioridade, que afirma o solipsismo da subjetividade como princípio de realidade dominante. Ao sonho, segue-se o despertar, o qual une o significado de revolução e experiência (*Erfahrung*), marcando, desde a juventude do nosso crítico, a sua filosofia. É importante frisar que, para Benjamin, uma autêntica revolução afasta o fascínio das “fantasmagorias”, com as quais a mitologia moderna encobre o olhar do indivíduo, desmistificando seus valores com uma decodificação crítica. Segundo Benjamin, os surrealistas permaneceram encantados com os enigmas da realidade e mesmo tentando não sucumbir ao fascínio da vida moderna, não conseguiram penetrar na essência de seu desencantamento. Não foram capazes de uma postura dialética e conservaram os valores do esteticismo burguês; não foram capazes de superar a ilusória beleza que envolvia a concepção que defendia “a arte pela arte”, ficando aquém da tarefa do materialismo crítico proposto por Benjamin. Nesse sentido, observa, na seção epistemológica das *Passagens*:

Delimitação da tendência deste trabalho em relação a Aragon: enquanto Aragon persiste no domínio do sonho, deve ser encontrada aqui a constelação do despertar. Enquanto em Aragon permanece um elemento impressionista – a “mitologia” – e a esse impressionismo se devem os muitos filosofemas vagos do livro – trata-se aqui da dissolução da “mitologia” o espaço da história. Isso, de fato, só pode acontecer através do despertar de um saber ainda não consciente do ocorrido.⁶⁵⁹

O despertar se refere a um conhecimento que pode ser compreendido a partir da dialética inscrita na sua ideia de revolução. A nota da seção K, intitulada “Cidade de sonho e morada de sonho, sonhos de futuro, niilismo antropológico,

658 ADORNO, T. “Benjamins ‘Einbahnstrasse’”, *Über Walter Benjamin*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1970, p. 53-54. « *Sens Unique* », in *Sur Walter Benjamin*, Collection Folio/Assais, édition établie par Rolf Tiedemann ET traduit par Christophe David, Paris, Gallimard, 1999, p. 31s

659 BENJAMIN, W. *Passagens*, N 1, 9, ed. cit. p. 500

Jung”, do livro das *Passagens*, explica a especificidade dessa ideia que promove uma reordenação da temporalidade como experiência dialética revolucionária:

A revolução copernicana na visão histórica é a seguinte: considerava-se como ponto fixo “o ocorrido” e conferia-se ao presente o esforço de se aproximar, tateante, do conhecimento desse ponto fixo. Agora, esta relação deve ser invertida, e o ocorrido, tornar-se a reviravolta dialética, o interromper da consciência desperta. Atribui-se à política o primado sobre a história. Os fatos tornam-se algo que acaba de nos tocar, e fixá-los é tarefa da recordação: o caso no qual conseguimos recordar aquilo que nos é próximo, mais banal, mais ao nosso alcance. O que Proust quer dizer com a mudança experimental dos móveis no estado de semidormência matinal, o que Bloch percebe como a obscuridade do instante vivido, nada mais é do que aquilo que se estabelecerá aqui no plano da história. Existe um saber ainda-não-consciente do ocorrido, cuja promoção tem a estrutura do despertar.⁶⁶⁰

A concepção de despertar de Walter Benjamin, além da inspiração surrealista, tem suas raízes na experiência literária de Proust e Baudelaire. O filósofo, em 1920, traduz para o alemão *A la recherche du temps perdu*. Proust apresenta nesta obra uma teoria da rememoração que responde às preocupações messiânicas da crítica benjaminiana, uma vez que expõe um modelo de experiência de redenção do passado. Proust, contudo, trabalha com uma experiência individual enquanto Benjamin foca seu conceito de experiência nas questões da consciência coletiva.

Com o termo despertar, Benjamin mostra a importância da noção de memória e de tempo instauradas pelo escritor. Em *Du côté de chez Swann*⁶⁶¹, primeiro livro de sua obra *À la recherche du temps perdu*, lemos a descrição do despertar de Proust, o qual Benjamin cita literalmente na seção K⁶⁶² das *Passagens*. O momento confuso do despertar, seu esforço por se orientar, sua reação ao mistério da memória, aponta para a percepção da ruptura do tempo. A especificidade dessa memória se esclarece quando vai narrar o efeito da “madeleine” degustada com o chá: aqui há o confronto da “memória involuntária” com a voluntária, sujeita à tutela da razão. Essa experiência, nos romances de Proust, apresenta-se como questão do acaso e a sua rememoração é uma experiência privada. Embora a *mémoire involontaire* proustiana traga o passado no presente e mostre que, nas circunstâncias mais triviais, nos eventos mais banais, se pode

660 BENJAMIN, W. *Passagens*, [K 1, 2], ed.cit. p. 434.

661 PROUST, Marcel. *No caminho de Swann*, título em francês, *Du côté de chez Swann*, traduzido por Mário Quintana, Porto Alegre, Editora Globo, 2ª edição, 1972, p. 11.

662 BENJAMIN, W. *Passagens*, [K 8 a, 2], ed.cit. p. 448

experimentalizar os mistérios da lembrança, e, assim, se distingue pela aura, trata-se de uma memória alheia à história. Benjamin fornece o rigor crítico à memória involuntária, na medida em que transfigura a experiência proustiana, apresentando-a como rememoração salvadora do passado no presente, na dimensão da história humana: Benjamin une conteúdos do passado individual aos conteúdos do passado coletivo, a partir do agora do filósofo que desperta a história.

O conceito de despertar benjaminiano é formulado tendo como base o conceito de experiência (*Erfahrung*) que relaciona memória individual e coletiva, integrando a história como multiplicidade e irredutibilidade das suas situações concretas. A memória involuntária mostra que o que foi vivido está próximo, está presente historicamente, na medida dialética em que, fora do âmbito da ideologia do progresso, seja possível “falar de uma crescente condensação (integração) da realidade, na qual tudo que é passado (em seu tempo) pode adquirir um grau mais alto de atualidade do que no próprio momento de sua existência”⁶⁶³. Essa concepção memória mostra a especificidade da dialética que estrutura a imagem que surge em uma rememoração. A relação entre imagem e tempo que nela se expõe esclarece a força da imagem que escreve a história na concepção de Benjamin. Seguindo seu pensamento, compreende-se porque “o passado adquire o caráter de uma atualidade superior graças à imagem com a qual e através da qual é compreendido”. A imagem do passado é construção na historicidade da linguagem, no presente em que realiza “esta perscrutação dialética e a presentificação das circunstâncias do passado [as quais] são a prova da verdade da ação presente. Ou seja, ela [essa ação] acende o pavio do material explosivo que se situa no ocorrido [...]”⁶⁶⁴. Esse é o processo em que a construção dialética integra a pré-história e a pós-história de uma experiência coletiva. Nela está o germe do tempo e por isso o ocorrido se atualiza como nome, como origem capaz de despertar a história. Trata-se de um momento de ruptura que salva o passado, o presente e o futuro.

A memória, na filosofia benjaminiana, reivindica a noção de rememoração que não suprime o tempo do futuro no intuito de retardar a morte, como o fez Proust. Ele afirma o futuro que só pode ser encontrado no encontro do presente com o passado, na afirmação da decadência, na consciência da extinção e da sujeição à

663 BENJAMIN, W. Passagens, [K 2, 3], ed.cit. p. 437

664 BENJAMIN, W. Passagens, [K 2, 3], ed.cit. p. 437

morte. A consciência desperta visualiza a ilusão da completude da história e busca no passado, como se sabe, o futuro capaz de modificá-lo no presente.

Nas *Passagens* e no seu ensaio *A imagem de Proust*, Benjamin opera, na memória involuntária e na noção de despertar, os deslocamentos necessários para que possa citar Proust sem aspas, e propor que a história do século XIX seja recontada com uma nova significação. Benjamin propõe, na “seção N” das *Passagens*:

Da mesma forma que Proust começa a história de sua vida pelo despertar, cada apresentação da história deve começar pelo despertar, ela não deve tratar de outra coisa. Aqui, trata-se do despertar que emerge do século XIX.⁶⁶⁵

Na mesma “seção N”, o filósofo pergunta: “Seria o despertar a síntese da tese da consciência do sonho e a antítese da consciência do despertado?”⁶⁶⁶. Benjamin mostra que esse momento de ruptura, de choque, é um momento dialético que só pode ser realizado na distância que, ao mesmo tempo, suprime a distância do acontecido. A partir do olhar que penetra naquilo que já pereceu e faz com que a imagem do passado se aproxime devolvendo o seu olhar, instaura-se a superação da repetição no “agora” de uma cognoscibilidade. Como se sabe, essa experiência aurática permite a experiência do choque capaz de romper com o tradicionalmente aceito. Ela se refere a um tempo que não é mundano, “é um tempo que não destrói; aperfeiçoa apenas”⁶⁶⁷, já que suspende em um momento o tempo cronológico, retirando o sujeito do contexto da experiência, pois interrompe seu curso evolutivo e permite um recomeçar. Esse tempo nos leva longe do tempo infernal da repetição, dos segundos que se acumulam. Trata-se do tempo que amalgama os elementos temporais e traz, na palavra – lugar dos nomes primitivos que garantem a eternidade das idéias –, o tempo do instante em que esses nomes são reconhecidos e podem fazer surgir uma origem. Na eternidade, como Benjamin observa, há tempo. Esse tempo é o mesmo daquele em que a estrela cadente é vista e une, no instante de seu brilho, milhares de anos-luz ao presente da visão. Na imagem atual do momento do despertar se reúne o passado longínquo que não pode ser capturado, mas que pode ser percebido na relação de olhares que se correspondem, superando sua distância na consciência do sonho.

⁶⁶⁵ BENJAMIN, W. *Passagens*, N 4, 3, p. 481.

⁶⁶⁶ BENJAMIN, W. *Passagens*, [N 3 a, 3]

⁶⁶⁷ BENJAMIN, W. “Sobre alguns temas em Baudelaire”, ed. cit. p. 129. Benjamin cita Joseph Joubert, *Pensées*, Paris, 1883, II, p. 162.

A partir da citação de uma observação de Valéry, que articula a experiência da aura com a do sonho, Benjamin mostra a inacessibilidade dos achados da memória involuntária que escapam, não podem ser capturados e marcam a distância que impede que se repitam, corroborando o seu conceito de aura como “fenômeno irrepetível de uma distância”. Benjamin vê na definição da percepção no sonho como percepção da aura a confirmação do caráter cultural do fenômeno, já que este, como a imagem do culto, é inacessível e único. Benjamin cita o poeta: “Quando digo: vejo isto aqui, com isto não foi estabelecida qualquer equação entre mim e a coisa [...] No sonho, ao contrário, existe uma equação. As coisas que vejo, me vêm tanto quanto eu as vejo”⁶⁶⁸. Sobre essa experiência, nosso filósofo mostra em *Alguns temas sobre Baudelaire* que a natureza dos templos é a mesma da percepção onírica e que as palavras nos levam a distâncias e aproximações que inscrevem a temporalidade capaz de construir uma origem. Com a consciência da distância, Baudelaire, em *As flores do mal*, evoca a expectativa que se impõe ao olhar humano e termina frustrada pela incapacidade de olhar, e aponta para a consciência do declínio da aura. Esta distância, que como um espelho reflete o mesmo ou o familiar, a lírica de Baudelaire denuncia e transforma, mostrando que o olhar prudente prescinde do sonho que divaga no longínquo e consegue despertar a ilusão do útil que vem sob o manto do novo. Baudelaire, em meio ao caos do movimento da grande cidade – a Paris, na qual a morte chega a galope de todos os lados –, perde sua auréola, que cai no lodo do asfalto. Ele a deixa para o mau poeta que se enfeitará com ela sem pudor.⁶⁶⁹ Baudelaire, perdido, acotovelado no meio da multidão, é o “homem fatigado cujos olhos não vêm no passado, na profundidade dos anos, nada além do desengano e da amargura, e, à sua frente, senão a tempestade, onde não está contido nada de novo, nem ensinamentos nem dores”⁶⁷⁰. Para Benjamin, Baudelaire pretendeu elevar sua vivência à categoria de uma verdadeira experiência. Ele determinou o preço que é preciso pagar para adquirir a sensação do moderno: “a desintegração da aura na vivência do choque”⁶⁷¹. Baudelaire incorporou esse choque e traduziu-o em sua lírica fazendo da multidão o elemento que, apesar de hostil, é capaz de trazer sentimentos de fascínio e de catástrofe, que mostram o homem moderno na

668 BENJAMIN, W. “Sobre alguns temas em Baudelaire”, ed. cit. p. 141, Valéry, Analecta, Paris, 1935, p. 614 e p. 193s.

669 BENJAMIN, W. “Sobre alguns temas em Baudelaire”, ed. cit. p. 144

670 BENJAMIN, W. “Sobre alguns temas em Baudelaire”, ed. cit. p. 144

671 BENJAMIN, W. “Sobre alguns temas em Baudelaire”, ed. cit. p. 147

metrópole vivendo um “amor à última vista”, ou seja, vivendo no limite do desmoronamento, da impossibilidade da experiência, e sentindo o peso de ser um homem moderno. No soneto *A uma passante*, visualizamos em suas imagens a beleza do reconhecimento da perda da experiência, na força do ritmo dos segundos que marca a violência dos choques que nos lançam contra o mundo.

A UNE PASSANTE

La rue assourdissante autour de moi hurlait.
Longue, mince, em grand deuil, douleur majestueuse,
Une femme passa, d’une main fastueuse
Soulevant, balançant et feston et l’ourlet;

Agile et noble, avec sa jambe de statue.
Moi, je buvais, crispé comme um extravagant,
Dans son oeil, ciel livide ou germe l’ouragan,
La douceur qui fascine et le plaisir qui tue.

Un éclair ... puis la nuit! – Fugitive beauté
Dont le regard m’a fait soudainement renaître
Ne te verrai-je plus que dans la éternité ?

Ailleurs, bien loin d’ici ! trop tard! Jamais put-être!
Car j’ignore où tu fuis, tu ne sais ou je vais,
O toi que j’eusse aimé, ô toi qui le savais!

A UMA PASSANTE

A rua em torno era um frenético alarido.
Toda de luto, alta e sutil, dor majestosa,
Uma mulher passou com sua mão suntuosa
Erguendo e sacudindo a barra do vestido.

Pernas de estátua, era-lhe a imagem nobre e fina.
Qual bizarro basbaque, afoito eu lhe bebia
No olhar, céu lívido onde aflora a ventania,
A doçura que envolve e o prazer que assassina.

Que luz ... e a noite após! – Efêmera beldade
Cujos olhos me fazem nascer outra vez,
Não mais hei de te ver senão na eternidade?

Longe daqui! tarde demais! *nunca* talvez!
Pois de ti já me fui, de mim tu já fugiste,
Tu que eu teria amado, ó tu que bem o viste!⁶⁷²

Benjamin considera que “*As flores do mal* foram a última obra lírica a exercer influência no âmbito europeu; nenhuma outra posterior ultrapassou as fronteiras mais ou menos restritas de uma língua”⁶⁷³. As questões que sua poesia aborda discutem a possibilidade mesma da poesia lírica e dimensionam historicamente o poeta. Baudelaire, com firmeza, assume sua causa contra o antiquado lírico de auréola na cabeça e maus livros no prelo. Ele é “o lírico no auge do capitalismo”. Com decisão, expõe o desencanto da modernidade massificada. Benjamin observa que nele não há reconciliação, mas decidida visão do desmoronamento da experiência, da derrocada do homem moderno e a percepção de que algo estava irremediavelmente perdido. Na lírica de Baudelaire, não é o acaso que evoca as reminiscências, mas a decisão e a consciência de sua tarefa para com a sua época.

672 BAUDELAIRE, CHARLES, *As flores do mal*, trad. Ivan Junqueira, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1985, 2ª edição, p. 345, citado em BENJAMIN, W. “Sobre alguns temas em Baudelaire”, ed. cit. p. 117.

673 BENJAMIN, W. “Sobre alguns temas em Baudelaire”, em *Obras escolhidas III*. Charles Baudelaire. Um lírico no auge do capitalismo, ed. cit. p. 143

Benjamin comenta em *Alguns temas sobre Baudelaire* que é através das *correspondances* que Baudelaire procura o abrigo contra qualquer crise e as realiza na esfera do culto. Os ritos e as festas têm por função manter a memória coletiva. Eles primitivamente se inscrevem na memória da comunidade através de gestos do corpo, das danças, e, com sua repetição, marcavam a história da comunidade. Entretanto, a reatualização de mitos, se refere ao tempo mítico, fora do tempo histórico, que revive o tempo das origens e os arquétipos. Por outro lado, a poesia oral e a narrativa dos cronistas mantinham a memória de um povo na antiguidade. Através deles se produzia uma autêntica experiência histórica; como acontecia com os hebreus, os quais romperam com o tempo mítico, quando instauraram o tempo da revelação, que é o tempo da história. Como se sabe, na ruptura com o tempo mítico, a revelação faz a passagem para o da história, e acontece a conjunção do passado individual e coletivo no seio da memória. Os ritos passam a evocar os grandes feitos do povo e o passado histórico de Israel. Benjamin observa que na lírica de Baudelaire o essencial é que as *correspondances* cristalizam um conceito de experiência que engloba elementos culturais. Os dias de recordar não assinalam qualquer vivência, não têm relação com os demais, antes, se destacam do tempo. Segundo Benjamin, “as *correspondances* são os dados do ‘recordar’”. Não são dados históricos, mas da pré-história. Aquilo que dá grandeza e importância aos dias de festa⁶⁷⁴ é o encontro com uma vida anterior⁶⁷⁵. O que Baudelaire descreve no poema *A vida anterior*, Benjamin considera um olhar para o passado, o qual se expõe nas correspondências em sincronia e numa experiência canônica, evidenciando-se, assim, uma vontade restauradora que, contrariamente a Proust, se estende além dos limites da existência terrena e anuncia forças adversas, poderosas e primitivas. Para Benjamin, Baudelaire alcançou grande êxito quando foi subjugado por essas forças nos versos “[...] Vem ver curvarem-se os Anos passados / nas varandas do céu, em trajes antiquados”⁶⁷⁶. O filósofo comenta que o poeta “se resigna a

674 Se a concepção de tempo de Benjamin tem suas raízes na tradição messiânica judaica é porque, como se sabe, para os hebreus o tempo não era uma categoria vazia, abstrata, linear e contínua, mas inseparável de seu significado. Entretanto, o filósofo percebe vestígios da consciência histórica do tempo nas culturas tradicionais pré-capitalistas ou pré-industriais na manutenção de calendários com suas festas.

675 BENJAMIN, W. “Sobre alguns temas em Baudelaire”, em *Obras escolhidas III. Charles Baudelaire. Um lírico no auge do capitalismo*, ed. cit. p. 133

676 BAUDELAIRE, CHARLES, *As flores do mal*, trad. Ivan Junqueira, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1985, 2ª edição, p. 470, em BENJAMIN, W. “Sobre alguns temas em Baudelaire”, ed. cit. p. 136.

homenagear na forma do antiquado o imemorial que lhe escapou”. E lembra que, “quando, no último volume de sua obra, Proust volta a falar da sensação que experimentou ao sentir o sabor da Madeleine, pensa nos anos que aparecem no terraço como fraternalmente ligados aos de Combray”⁶⁷⁷. Diferentemente, as correspondências evocadas na obra de Baudelaire, mesmo tendo afinidades com as de Proust, mostram que o poeta “não reuniu apenas os dias de rememorar em um ano espiritual”; a força do seu rememorar desfaz anos inteiros e mostra a impossibilidade de se repetir a experiência perdida. Benjamin cita o verso da poesia *O gosto do nada* “perdeu a doce primavera o seu odor” e comenta: “O desmoronamento da experiência que ele havia compartilhado é confessado na palavra *perdeu*. O odor é o refúgio inacessível da *mémoire involuntaire*. Dificilmente ele se associa a uma imagem visual; entre todas as impressões sensoriais, ele apenas se associará ao mesmo odor. Se, mais que qualquer outra lembrança, o privilégio de confortar é próprio do reconhecer um perfume, é talvez porque embota profundamente a consciência do fluxo do tempo. Um odor desfaz anos inteiros no odor que ele lembra. Isto faz desse verso de Baudelaire um verso insondavelmente inconsolável”⁶⁷⁸. Mas essa impossibilidade de efetivar uma experiência gera a ira. E essa disposição para a ira em Baudelaire, com seus arrebatamentos, marca o ritmo dos segundos. Benjamin vê, na submissão a esse ritmo, o tempo reificado, ao qual o melancólico se submete. Fora da relação real e concreta com os outros homens, o indivíduo torna-se pura abstração. Nessa perspectiva, o homem fechado em sua individualidade, sem participar das decisões do estado (como acontecia na antiga pólis), mas permitindo que este o substitua, se entrega ao tempo dos relógios e só percebe como imagem do tempo o tempo linear que se estende como o antes e o depois, como o passado longínquo e o futuro inacessível, eliminando a concretude do presente, pois este se despedaça em segundos, em uma abstração que é impossível se preencher de sentido. O indivíduo torna-se, também, abstração, não consegue compreender e transmitir o seu passado e se entrega à melancolia. Segundo Benjamin, “no *Spleen*, o tempo está reificado; os minutos cobrem o homem como flocos de neve. Esse tempo é sem história, do mesmo modo que o da *mémoire involuntaire*. No entanto, no *Spleen*, a percepção do tempo está aguçada; cada segundo encontra o consciente

677 BENJAMIN, W. “Sobre alguns temas em Baudelaire”, ed. cit. p. 134

678 BENJAMIN, W. “Sobre alguns temas em Baudelaire”, ed. cit. p. 135

pronto pra amortecer o choque.” A harmonia é perturbada pelo ritmo dos segundos e, assim, no *spleen* e na *vida anterior*, descritos por Baudelaire em sua lírica, ainda há traços de uma verdadeira experiência histórica. Ao contrário de Bérqson, que, com sua concepção de *durée*, isola a ordem histórica e suprime a morte, pois a *durée* tem a ver com a eternidade de um arabesco contínuo, e este não acolhe a tradição. Segundo Benjamin, a *durée* “é a síntese de uma vivência que se pavoneia nas vestes da experiência. O *Spleen*, ao contrário, expõe a vivência em sua nudez. O melancólico vê, assombrado, a Terra de volta a um simples estado natural. Não a envolve nenhum sopro de pré-história. Nenhuma aura”⁶⁷⁹. Os seguintes versos de *O gosto do nada*, citados por Benjamin, mostram a secura dessa vivência: “Contemplo do alto a terra esférica e sem cor,/ E nem procurou mais o abrigo de uma gruta”⁶⁸⁰.

As flores do mal realizam essa experiência – para Benjamin, uma experiência consistente – já que transformam as vivências fragmentadas do homem moderno em experiência que expressa uma nova temporalidade: a relação da modernidade com a antiguidade e o choque que mostra a fragmentação das experiências. Ela evoca o choque do homem levado pela multidão com imagens que mostram a presença secreta da massa que superpovoou a cidade grande e se contrapõe aos passos das velhinhas ou do *flâneur* que heroicamente a enfrenta e experimenta sentimentos que somente esse choque permite. Baudelaire imprime a imagem na memória com versos em que evoca uma imagem na outra, conseguindo arrancar o eterno do contingente. Baudelaire engendra em sua lírica a proveitosa e fascinante distância daquele que olha e que a supera nesse olhar. Esse momento de superação está referido ao despertar, cuja temporalidade específica se realiza na interpretação alegórica, como Benjamin a concebe. É essa experiência que Proust não conseguiu efetivar e que Benjamin encontra na lírica de Baudelaire. Pois, para Benjamin, a alegoria de Baudelaire “traz as marcas da cólera, indispensável para invadir esse mundo e arruinar suas criações harmônicas”⁶⁸¹. Trazem, também, um surpreendente seccionamento do tempo. Aqui está a possibilidade de se promover um reconhecimento do que foi esquecido na história, pois se pode instaurar um aperfeiçoamento daquilo que foi

679 BENJAMIN, W. “Sobre alguns temas em Baudelaire”, ed. cit. p. 137

680 BAUDELAIRE, CHARLES, *As flores do mal*, trad. Ivan Junqueira, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1985, 2ª edição, p. 100, em BENJAMIN, W. “Sobre alguns temas em Baudelaire”, ed. cit. p. 137

681 BENJAMIN, W. “Parque central”, em *Obras escolhidas III*. Charles Baudelaire. Um lírico no auge do capitalismo, ed. cit. p. 164

vivido. Baudelaire, no papel de alegorista, realiza o trabalho de rememoração que redobra a reflexão pelo humor e pela ironia, e assim destrói a tradição, mas também a salva, pois constrói uma memória com a descontinuidade das lembranças que trazem, em imagens, o sentido de uma experiência autêntica. A ironia de Baudelaire, já foi visto, tem um gosto melancólico satânico que despe o presente. Por isso, Starobinski, comentando o poema “*L’héautontimorouménos*”, em *La mélancolie au miroir*, observa que Baudelaire substitui a melancolia pela ironia e esta se apresenta como um ato de consciência de caráter violento. Ele a refina e a espiritualiza, tornando-a satânica e transformando-a em personagem alegórico: ele encarna o ato de rir de si mesmo, num eterno retorno infernal que se apresenta como figura bestial.⁶⁸²

É desta maneira que o poeta descobre, nas ruínas da sociedade, nos objetos que já perecem, que a beleza moderna reflete o novo, e este se veste de luto. Essa beleza reflete a morte que emana da percepção da catástrofe permanente. Na medida em que as alegorias de Baudelaire retomam o épico como uma ponte para a antiguidade, elas transformam o presente vulgar em épico, ou seja, o presente corriqueiro e os tipos mais comuns e alijados da sociedade tornam-se heróicos. Baudelaire torna possível a construção do verdadeiramente novo.

Mais uma vez recorremos à visão de Starobinski, desta vez focada sobre “*Le Cygne*”, “O cisne”. É a personificação do animal que lhe dá o status de alegoria. Ele figura a perda, a separação, a privação, a vã impaciência. A nostalgia, que o faz sentir saudades do seu < lago natal >, supõe um salto insuperável. Este está em analogia com o salto que, na alegoria, se instaura não só para o passado como entre a imagem concreta e a entidade a que alude.⁶⁸³ O autor aponta, também, para a correspondência entre a imagem da figura curvada de Andrômaca e o ato de pensar, próprios do melancólico, que no poema se aprofunda e se desdobra, pois está referida ao ser longínquo e imaginário para o qual se volta o eu lírico e o apresenta como elemento que encarna a lembrança do país perdido e a dor crescente da falta. Observa que cada um dos atos de pensamento está ligado a uma perda e marca um salto no tempo, pois visa um lugar anterior. Para ele o cisne é o poema do exílio e dos exilados, que mostra que o complexo de imagens rememoradas se produz imediatamente no espírito do

682 STAROBINSKI, JEAN. *La mélancolie au miroir: Trois lectures de Baudelaire*. Paris, Julliard, 1997.P. 33

683 STAROBINSKI, JEAN. *La mélancolie au miroir*. Trois lectures de Baudelaire., ed. cit. p. 59

observador, quando faz a travessia por um lugar novo da cidade. O lugar, o instante presente suscita bruscamente toda uma ordenação de lugares e momentos anteriores, toda uma duração em revolução, marcada pela destruição, pelo luto, pela perda: este espaço antecedente sustenta e garante a memória do poeta.⁶⁸⁴

A rememoração, então, é elemento essencial para a construção das imagens do vivido, pois é reconhecimento que se efetiva não com fatos brutos ou por coincidências, mas sim através de um trabalho que confirma as relações que se engendram por correspondências na linguagem. As imagens se movimentam, vão e retrocedem, aos saltos, em uma dialética que recupera o que não foi compreendido e o que ficou esquecido na história. Elas colocam em evidência aquilo que não foi possível ser lido em outra época. Elas mostram a beleza da qual se reveste o presente. Baudelaire mostra em seus poemas que a beleza não pode ser pensada sem a feiúra que nela se inclui. O prazer da representação do presente está na qualidade de ser essencialmente presente. Nessa perspectiva, a eternidade do belo só pode ser compreendida ao lado de seu elemento circunstancial, e, ainda, a eternidade ou a invariabilidade da beleza é inapropriada e só pode ser representada a partir do inapreensível que se encontra no transitório, no que aparece. Baudelaire desloca a noção de representação e a noção de essência do belo, já que constrói uma poética em torno do que não deveria ser exposto e mostra a impossibilidade dessa representação. Trazendo para a sua lírica o refugo da produção industrial, o não-produtivo, isto é, a boemia, o *dandy*, a prostituta, o mendigo, mostra que os heróis de sua poesia são a expressão da modernidade: os heróis da época moderna são a feiúra que está na essência do belo, expondo o inapreciável dessa essência e a impossibilidade da representação do presente. As faces do presente têm que ser mostradas e dignificadas. O belo e o feio estão em um mesmo objeto cultural e, no belo, o novo e o antigo convivem sempre em choque. O inapropriado, o inapreciável está na essência do belo e ao mesmo tempo no contingente, no transitório, no que aparece. No belo, o contingente não é acessório, ele está inscrito no belo. Portanto, apreender o intangível é tarefa do poeta que apresenta as relações, os processos indigestos da modernidade. Para Benjamin, o poeta é o alegorista que engendra a ação do historiador. Este, sim, tem como tarefa despertar a história. Isso requer atenção rigorosa a fim de “não

684STAROBINSKI, JEAN. *La mélancolie au miroir*. Trois lectures de Baudelaire., ed. cit. p. 56-57

deixar escapar nenhum dos arabescos entrelaçados”⁶⁸⁵ e manter o véu que envolve a verdade e permitir, assim, a sua transmissão. Aqui, voltamos à observação de Benjamin, em nota sobre o belo:

As *correspondances* nos dizem o que devemos entender por esse véu. Pode-se considerar este último 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 recursos da língua, chegaríamos a definir o belo como objeto da experiência no estado da semelhança. Essa definição coincidiria com a formulação de Valéry: “o belo exige talvez a imitação servil do que é indefinível nas coisas”.⁶⁸⁶

Ora, o paradigma estético da obra de arte abraçado por Benjamin se mostra nas imagens que o crítico constrói como significações carregadas de tempo, ou ainda de tensão dialética. O despertar é palavra que mostra que o estético é a matéria que torna possível a filosofia da história construir seu conteúdo político e afirmar a verdade em seu véu. Portanto, o estético é o lugar em que o historiador constrói a história na instância do presente, expondo a dialética de suas imagens. Imagens que trazem o passado e abrem a dimensão do tempo histórico em que o passado pode ser decifrado e construído como origem. O objeto da crítica filosófica não é dado. A origem, que se instaura no vir-a-ser, não tem nada a ver com a gênese, pois a partir de cada fenômeno, no confronto com o mundo, é possível construir a ideia que atinge a plenitude de sua história. Isto quer dizer que a ideia ganha plenitude a cada leitura, quando percorre os extratos de significação que preenchem de significado uma época. Por isso, ela é imagem que se libera no agora de uma leitura, ao mesmo tempo, como mônada, como origem e como imagem alegórica.

Ora, a apropriação do tempo na lírica do poeta tem influência marcante na concepção de tempo de Benjamin, na medida em que estrutura a construção alegórica explicada como forma filosófica capaz de apresentar a verdade. A especificidade dessa forma será estudada mais adiante, quando nosso foco incidir sobre a experiência que explica sua teoria da alegoria.

685 BENJAMIN, W. “A imagem de Proust”, em *Obras escolhidas I*, ed cit., p. 37.

686 BENJAMIN, W. “Alguns temas sobre Baudelaire”, nota da p. 132-133, em *Obras escolhidas III*. Charles Baudelaire. um lírico no auge do capitalismo, ed cit. (Valéry, *Autres Rhumbs*, Paris, 1934, p. 167).

Trata-se da transformação da lembrança no trabalho de rememoração que coleciona rastros e cria *correspondances*, instaurando ressonâncias infinitamente múltiplas de cada lembrança e colocando-as em contato com as outras, sob o rigor de uma codificação histórica. Portanto, elas devem ser marcadas pela memória das épocas vividas e pela solidão que separa o objeto crítico e o próprio crítico do familiar. O crítico se torna “o astro sem atmosfera”⁶⁸⁷. Porque “a solidão abre o abismo espacial diante do ser humano”⁶⁸⁸.

De acordo com essas considerações, Benjamin escreve na seção J, dedicada a Baudelaire, no livro das *Passagens*:

Seria um erro considerar a experiência contida nas *correspondances* como simples equivalente de certas experimentações realizadas em laboratórios psicológicos com a sinestesia (a audição de cores ou a percepção visual dos sons). Em Baudelaire, trata-se menos das conhecidas reações, em torno das quais a crítica de arte dos estetas ou dos esnobes fez tanto alarde, do que do *medium* no qual ocorrem tais reações. Esse *medium* é a recordação, sendo que em Baudelaire ela teve uma densidade incomum. É nela que correspondem os dados dos sentidos que se encontram em correspondência; estão prenhes de recordações que afluem com tal densidade que não parecem se originar desta vida, e sim de uma “vida interior” mais vasta e mais ampla.⁶⁸⁹

Essa vida é guiada pela visão do alegorista. Benjamin observa, nesse sentido, que “o fundamento decisivo na produção de Baudelaire é uma relação de tensão em que, nele, se ligam uma sensibilidade extremamente elevada e uma contemplação extremamente concentrada. Teoricamente, essa relação se reflete na doutrina das *correspondances* e na doutrina da alegoria”. Entretanto, o filósofo comenta que “Baudelaire nunca fez a menor tentativa de estabelecer uma relação qualquer entre essas duas especulações. A sua poesia nasce da cooperação dessas duas tendências nele encarnadas. O que foi em primeiro lugar assimilado e continuou atuando na *poésie pure* foi o lado sensitivo do gênio”⁶⁹⁰.

Baudelaire é o alegorista que promove conexões entre o passado e o presente, as quais apontam para a interpretação intensiva que Benjamin propõe para a crítica filosófica. Segundo Benjamin, a crítica deve trazer o passado como elemento de uma nova estrutura que rompe com a repetição de um contínuo

687 BENJAMIN, W. “Sobre alguns temas sobre Baudelaire”, em *Obras escolhidas III*. Charles Baudelaire. Um lírico no auge do capitalismo, ed cit. p. 145

688 BENJAMIN, W. *Parque central*, em *Obras escolhidas III*. Charles Baudelaire. Um lírico no auge do capitalismo, ed cit. p. 171

689 BENJAMIN, W. *Passagens*, [J 79, 6] ed. cit. p. 413

690 BENJAMIN, W. “Sobre alguns temas sobre Baudelaire”, ed. cit. p. 166

histórico e se mostra como crítica que subsume uma experiência de intervenção. Essa experiência (*Erfahrung*), como descrita no texto de 1933 “Experiência e pobreza” (*Erfahrung und Armut*), transforma a violência quantitativa das imagens de nossa vivência na qualidade da imagem lembrada. Este é o gesto destrutivo do filósofo que desperta a história, mas que não é o mesmo que o trabalho artístico do poeta. A crítica filosófica tem a intenção de intervir, de formular questões originais que mostram a inserção histórica das ideias e, também, paradoxalmente, as suas surpreendentes eternidade e unicidade. Para tanto, requer a destruição do conteúdo material e a construção do conteúdo de verdade da obra.

Esse trabalho se cumpre apresentando a verdade, na rede filosófica que interpela a ideia como fenômeno original, cuja virtualidade expõe seu inacabamento e sua finitude. Benjamin busca a construção da imagem, em que uma totalidade mostra sua face sensível e única porque é ideia que se apresenta no agora de uma cognoscibilidade. Ela é pensada na dimensão metafísica do ser que está na materialidade do pensamento. Ela é linguagem fulgurante que promove uma dialética que para o tempo e suspende o fluxo do pensamento, interrompe a história, quebra o sentido familiar das coisas, instaura o inusitado e marca o lugar em que a solidão acolhe o crítico. Este é o historiador que percebe a catástrofe em permanência e é provocado pelo sentimento de *Spleen*: uma inquietação entorpecida⁶⁹¹, mas que, segundo a visão de Benjamin em “Parque Central”, ativa o compromisso com sua época.

Para o filósofo, o *Spleen* move o crítico alegorista no gesto de destruição e recuperação do passado, pois “o *Spleen* põe séculos entre o presente e o momento que acaba de ser vivido. É ele que incansavelmente estabelece ‘antiguidade’”⁶⁹². O *Spleen* corresponde à melancolia que move a experiência filosófica, a qual, sempre de novo, busca a verdade, em um trabalho incessante de construção que se fixa às ruínas e faz irromper, em um instante, imagens cuja dialética é capaz de mostrar a história a partir da instância do presente.

O método desse trabalho se refere ao apresentar, ao mostrar, à montagem literária surrealista.⁶⁹³ Tal montagem se efetiva na linguagem em um movimento de reflexão que traz o que está no exterior para o interior da escrita, a qual, por sua

691 BENJAMIN W. “Parque Central”, ed. cit. p.155

692 BENJAMIN W. “Parque Central”, ed. cit. p.155

693 BENJAMIN, W. *Passagens*, N 1, 10, ed. cit. p. 474

vez, faz refletir infinitas significações, como Benjamin exprime na seção R, intitulada “Espelhos”⁶⁹⁴, do livro das *Passagens*. As imagens se refletem em refração, descontinuadamente, e dão fisionomia à história⁶⁹⁵, a partir de um jogo de significações que dignificam a dimensão simbólica da palavra e confirmam a noção de Benjamin de que as semelhanças entre as palavras surgem a partir da não-identidade entre si, porque as coisas estão ligadas ao mundo descontínuo dos símbolos. As coisas se correspondem por analogias; elas são “semelhanças não sensíveis”, como mostra nos seus ensaios *Doutrina das semelhanças* e *O poder da imitação*, de 1933. É o modo de significar que reúne as palavras e, portanto, é um jogo no interior da linguagem que produz correspondências das significações, as quais expressam o caráter imagético do pensamento. Essas correspondências permitem a escrita automática, tão cara aos surrealistas e a Benjamin. Mas esse automatismo não tem a ver com o espaço do sonho individual, que inspira os surrealistas, e, sim, com o espaço das imagens que surgem da manifestação do sonho coletivo e explicam o seu novo conceito de tempo e de história.

Trata-se do despertar. A imagem do despertar, comenta Mosès, não designa a transição do sonho ao estado da vigília, mas de uma reversão dialética, uma metamorfose qualitativa da consciência: o que, no limite do sono, nos parece ainda da ordem do sonho, e se transforma em realidade, quando o que tínhamos por realidade se ilumina retrospectivamente como tendo sido um sonho. Nesse sentido, esse momento funda a consciência de que o que foi vivido como realidade se desvencilha de sua máscara e se revela como ilusão; ele é o instante da desmistificação, o instante da iluminação que acessa um estado superior de consciência e que na escrita de Benjamin envia, antes, à *anamnese* freudiana que à dialética de Hegel ou Marx.

É o despertar que destrói as imagens oníricas do coletivo inscritas nos objetos de desejo de uma cultura. Ele destrói a crença no progresso. O salto que promove para o passado instaura o choque com o presente, no agora, arrancando do passado o futuro. No instantâneo de uma imagem, através do trabalho dialético de rememoração, anula-se o fascínio da imagem do sonho.

As imagens do espaço do sonho “não apenas pertencem a uma época determinada, elas indicam, sobretudo, que sua lisibilidade só pode surgir em uma

694 BENJAMIN, W. *Passagens*, R 2 a, 1 e R2 a, 3, ed. cit. p. 556-557

695 Parque Central, em Baudelaire um lírico no auge do capitalismo, Obras escolhidas III, ed. cit. p.155

época determinada”⁶⁹⁶. O espaço do sonho, descrito na “seção K” das *Passagens*⁶⁹⁷, está referido “ao novo método dialético da ciência histórica que se apresenta como a arte de ver o presente como um mundo desperto ao qual este sonho que chamamos Outrora a ele se refere”.⁶⁹⁸ Esse método descrito na seção N mostra que a imagem do sonho que surge na vigília é uma “imagem em que o outrora se encontra com o agora em um clarão para formar uma constelação”⁶⁹⁹.

Segundo Benjamin, o trabalho de despertar, sustentado pela rememoração, é capaz de arrancar do conceito de história qualquer ilusão de progresso, perfeição e completude. O despertar deve ser pensado como construção de imagens que recortam a história, que se apegam às suas ruínas e que interrompem seu curso dialeticamente, mostrando sua face alegórica.

Em toda obra de arte autêntica existe um lugar onde aquele que a penetra sente uma aragem como a brisa fresca de um amanhecer. Daí resulta que a arte, muitas vezes considerada refratária a qualquer relação com o progresso, pode servir a sua verdadeira definição. O progresso não se situa na continuidade do curso do tempo e sim em suas interferências, onde algo verdadeiramente novo se faz sentir pela primeira vez, com a sobriedade do amanhecer.⁷⁰⁰

696 BENJAMIN, W. *Passagens*, [N 3, 1], ed. cit. p. 504.

697 BENJAMIN, W. *Passagens*, ed. cit. Sobre esse tema, além da seção K., p. 433; confira também, a seção L [Morada do sonho,museu,pavilhão termal], p. 447; na seção P [Ruas de Paris] e na seção R [Espelhos]; p.558.

698 BENJAMIN, W. *Passagens*, [K 1 a, 3], ed. cit. p. 434

699 BENJAMIN, W. *Passagens*, [N 2 a, 3], ed. cit. p. 504

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