

## 5

### Passagens Alegóricas: imagens dialéticas que instauram um novo conceito de história.

A experiência da alegoria que se apega às ruínas é, na verdade, a da fugacidade eterna.<sup>701</sup>

Ser dialético significa ter o vento da história nas velas. As velas são os conceitos. Porém, não basta dispor das velas. O decisivo é a arte de posicioná-los.<sup>702</sup>

Estudando essa época tão próxima e tão longínqua, comparo-me a um cirurgião que opera com anestesia local: trabalho em regiões insensíveis, mortas, e o doente, entretanto, vive e ainda pode falar. Paul Morand, 1900, Paris, 1931, pp.6 -7.<sup>703</sup>

Todo conhecimento histórico pode ser representado pela imagem de uma balança em equilíbrio, que tem sobre um de seus pratos o ocorrido e sobre o outro o conhecimento do presente. Enquanto no primeiro prato os fatos reunidos nunca serão insignificantes e numerosos demais, o outro deve receber apenas alguns poucos pesos – grandes e maciços.<sup>704</sup>

Walter Benjamin

Com o trabalho *Origem do drama barroco alemão*, de 1924, Benjamin remodela sua teoria do conhecimento e a sua teoria da linguagem, complementando-as com uma teoria da alegoria, que subsume um novo conceito de história. O paradigma estético do processo histórico, que orienta nosso crítico, se firma nos seus últimos trabalhos, articulado ao seu conceito de política. Este se refere à força expressiva da linguagem que, em imagens, pode mostrar o instante político de uma mudança. Nessa perspectiva, a importância de sua teoria da alegoria se explica por pensá-la como uma categoria estética, essencialmente histórica, onde as ideias podem ser expressas sem a mediação dos conceitos, pois, de acordo com a posição em que as palavras são dispostas, surge a imagem capaz de mostrar, imediatamente, a dialética cuja intensidade estrutura uma ideia. Em tal dialética aparecem os fatores que tornam impossível uma experiência autêntica e sua transmissão, e, por isso, devem ser rechaçados pelo processo de apresentação da verdade. Ora, Benjamin recupera a alegoria como a estrutura em que se agrupam as palavras que compõem a sintaxe entrecortada das semelhanças experienciadas no tempo do jogo de leitura e escrita que apresenta a ideia. Se as palavras estão no sistema finito da linguagem como se fossem um alfabeto, a partir do qual a história pode ser lida e recontada em imagens,

701 BENJAMIN, W. *Passagens*, [J 67, 4], ed. cit. p. 393

702 BENJAMIN, W. *Passagens*, N 9, 8, ed. cit. p. 515

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

704 BENJAMIN W. *Passagens*, [N 6, 5] ed.cit. p. 510

elas amalgamam os extremos de situações concretas e com essa dialética acendem o pavio explosivo que revolucionariamente renomeia a história.

No livro das *Passagens*, Benjamin discute seu método dialético:

Diz-se que o método dialético consiste em levar em conta, a cada momento, a respectiva situação histórica concreta do seu objeto. Mas isso não basta. Pois, para esse método, é igualmente importante levar em conta a situação concreta e histórica do *interesse* por seu objeto. Esta situação se funda no fato de o próprio interesse já se encontrar pré-formado naquele objeto e, sobretudo, no fato de ele concretizar o objeto em si, sentindo-o elevado de seu ser anterior para a concretude superior do ser agora (do ser desperto!). A questão de como este ser agora (que é algo diverso do ser agora do “tempo do agora”, já que é um ser agora descontínuo, intermitente) já significa em si uma concretude superior, entretanto, não pode ser apreendida pelo método dialético no âmbito da ideologia do progresso, mas apenas numa visão da história que ultrapasse tal ideologia em todos os aspectos. Aí deveria se 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. O passado adquire o caráter de uma atualidade superior graças à imagem como a qual e através da qual é compreendido. Esta perscrutação dialética e a presentificação das circunstâncias do passado são a prova da verdade da ação presente. Ou seja: ela acende o pavio do material explosivo que se situa no ocorrido. Ao abordar desta maneira o ocorrido significa estudá-lo não como se fez até agora, de maneira histórica, mas de maneira política, com categorias políticas. Moda.<sup>705</sup>

[Pois] o momento destrutivo da historiografia materialista deve ser entendido como reação a uma constelação de perigos que ameaça tanto o objeto da tradição quanto seus destinatários. É com esta constelação de perigos que se confronta a historiografia materialista; é neste confronto que reside sua atualidade; é nesse instante que ela tem que provar sua presença de espírito. Uma tal apresentação da história tem por objetivo, para falar como Engels, “ultrapassar o domínio do pensamento”.<sup>706</sup>

## 5.1

### A visão alegórica e a recuperação da alegoria frente ao símbolo

Nisso consiste o cerne da visão alegórica: a exposição barroca, mundana, da história como história mundial do sofrimento, significativa apenas nos episódios do declínio. Quanto maior a significação, tanto maior a sujeição à morte, porque é a morte que grava mais profundamente a tortuosa linha de demarcação entre a *physis* e a significação. Mas se a natureza desde sempre esteve sujeita à morte, desde sempre ela foi alegórica. A significação e a morte amadureceram juntas no curso do desenvolvimento histórico, da mesma forma que interagem, como sementes, na condição pecaminosa da criatura, anterior à Graça.<sup>707</sup>

Walter Benjamin

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

706 BENJAMIN W. *Passagens*, [N 10 a, 2] ed.cit. p. 517. Ver a tese VI de “Sobre o conceito de história”, ed. cit. p.

707 BENJAMIN, W. *Origem do drama barroco alemão*, ed. cit., p. 188.

No seu estudo sobre a *Origem do drama barroco alemão*, Benjamin explica sua concepção de alegoria, a partir dos fragmentos emblemáticos do Barroco literário alemão do século XVII. Benjamin vê na alegoria a “lei estilística” necessária àquilo que denomina uma crítica autêntica. Seu trabalho discute as concepções equivocadas em relação ao conceito de símbolo e de alegoria e mostra que a estrutura alegórica das obras do alto Barroco alemão as especifica como uma forma singular. Benjamin observa que o drama barroco alemão era visto como “reflexo deformado da tragédia antiga”<sup>708</sup> e, assim, considerado como uma renascença tosca da tragédia. Portanto, foi vítima de “uma classificação que obscurecia de todo a compreensão dessa forma: visto como drama da Renascença, o drama barroco estava viciado, em seus traços mais característicos, por numerosos defeitos estilísticos”<sup>709</sup>.

O filósofo instaura uma relação entre o *Trauerspiel* e a alegoria que responde à sua concepção de metodologia crítica. Tal metodologia exige que a crítica comece pelo comentário, pois, com a análise do conteúdo material da obra, sua dimensão filosófica é alcançada e, assim, se torna visível o seu conteúdo de verdade. Este é o conteúdo que permanece após a mortificação ou desnudamento do seu conteúdo histórico, sempre variável e sujeito à transitoriedade. A crítica, portanto, faz emergir a significação redentora da obra. Com essa proposta, o filósofo coloca em evidência o procedimento alegórico do *Trauerspiel*, nos fazendo ver que a beleza aparente e ilusória da estrutura simbólica da arte clássica não podia servir de parâmetro para a crítica das peças barrocas. Estas, desde o início em ruínas em virtude de sua estrutura alegórica, continham nelas a destruição da bela aparência. A pretensão de totalidade característica da obra de arte simbólica vinha destruída na sua própria estrutura.

No período clássico, a arte transparece a intenção de transmitir o desejo de totalidade e perfeição e expõe a relação imediata com o absoluto, dentro e fora das obras. O símbolo é considerado, então, o único veículo sensível apropriado para a representação do não-sensível, ou ainda, nos termos de Benjamin, do sem-expressão. O drama barroco expressa a crise na relação dos homens daquela época com o absoluto: uma relação contaminada pela percepção da finitude e da mundaneidade das experiências humanas. Benjamin aponta para essa questão

---

708 BENJAMIN, W. *Origem do drama barroco alemão*, ed. cit. p. 72.

709 BENJAMIN, W. *Origem do drama barroco alemão*, ed. cit. p. 72.

mostrando que se uma relação ideal com o absoluto não é mais imanente à vida daquela época, nada mais correto que não o símbolo, e sim a alegoria seja tomada no drama barroco como a forma capaz de expressá-la.

O *Trauerspiel* se constrói como um jogo (*Spiel*) onde o lamento (*Trauer*) pela condição da criatura diante do abismo que a separa da salvação se dá como um luto (*Trauer*) que busca uma saída na redenção do trabalho alegórico. O trabalho de apresentação, nas peças (*Spiel*) daquele período, do desmantelamento das instituições seculares e religiosas em meio a Guerra dos Trinta Anos e à Contra-Reforma, exprimiam a separação – que é intrínseca a esse contexto – entre a realidade e a significação própria de suas instituições. Esse jogo é, então, realizado com o humor melancólico do alegorista que pretende ultrapassar esse abismo, tentando restaurar as significações daquela realidade repugnante, tentando chamar as coisas pelo próprio nome.

Benjamin vê a alegoria como a forma que inscreve em suas imagens uma temporalidade que contraria a intenção totalizante do símbolo. A intenção alegórica promove a construção do conteúdo de verdade da obra de arte, mostrando o tempo passando nas coisas, na medida em que se inscreve nos arabescos das correspondências infinitas liberadas pelas imagens que envelhecem, tornam-se ruínas e, como se estivessem mortas, se oferecem a múltiplas interpretações. As palavras de Benjamin esclarecem a força dessas imagens:

As alegorias envelhecem, porque sua tendência é provocar a estupefação. Se o objeto se torna alegórico sob o olhar da melancolia, ela o priva de sua vida, a coisa jaz como se estivesse morta, mas segura por toda a eternidade, entregue incondicionalmente ao alegorista, exposta a seu bel prazer. Vale dizer, o objeto é incapaz, a partir desse momento de ter uma significação, de irradiar um sentido; ele só dispõe de uma significação, a que lhe é atribuída pelo alegorista. Ele a coloca dentro de si, e se apropria dela não num sentido psicológico, mas ontológico. Em suas mãos, a coisa se transforma em algo diferente, através da coisa, o alegorista fala de algo diferente, ela se converte na chave de um saber oculto, e como emblema desse saber ele a venera. Nisso reside o caráter escritural da alegoria. Ela é um esquema, e como esquema um objeto do saber, mas o alegorista só pode ter certeza de não o perder quando o transforma em algo fixo: ao mesmo tempo imagem fixa e signo com poder de fixar. O ideal cognitivo do barroco, o armazenamento, simbolizado nas bibliotecas gigantescas, realiza-se na escrita enquanto imagem.<sup>710</sup>

710 BENJAMIN, W. *Origem do drama barroco alemão*, ed. cit. p.205-206

Como comenta Richard Wolin em *An Aesthetic of Redemption*, a alegoria desvaloriza os elementos materiais que expressam a contaminação com o mundano, a decadência e o sofrimento. O conteúdo material, composto pelos personagens, as situações e os emblemas barrocos, se evidencia como signos sem vida que apontam um enigmático desvio para o absoluto.<sup>711</sup> A partir desse material, Benjamin vê nas produções barrocas a expressão daquela existência social instável que busca mostrar a violência dos seus acontecimentos históricos com um estilo linguístico próprio.

Segundo nosso filósofo, “como o expressionismo o Barroco é menos a era de um *fazer* artístico, que um inflexível *querer* artístico. É o que ocorre nas chamadas épocas de decadência. [...] São os períodos de ‘decadência’ artística, de ‘vontade’ artística”. Entretanto, continua o filósofo, “somente a forma como tal está ao alcance dessa vontade e não a obra individual bem construída. É nesse *querer* que se funda a atualidade do Barroco, depois do colapso da cultura clássica alemã”. A forma do Barroco expressa esse querer na procura de um novo *pathos*, no seu estilo linguístico violento e na força imagística que, então, se mostrava “na criação de palavras metafóricas, como se seu objetivo fosse inventar as palavras da poesia, as palavras da língua”. Benjamin vê na arbitrariedade das formulações linguísticas barrocas, o sinal de uma produção “na qual é difícil extrair do conflito de forças desencadeadas uma expressão acabada na forma e verdadeira no conteúdo”<sup>712</sup>.

As peças barrocas se tornam um objeto histórico no trabalho de Benjamin. No seu presente, encontra nelas o passado carregado de futuro e lhes atribui significações que as tornam outra coisa, apresentando-as como a chave para um saber capaz não só de redimi-las, mas também de salvar o seu presente. O filósofo descobre na forma alegórica o dilaceramento que caracteriza, também, as práticas artísticas de seu tempo.

O cerne da visão alegórica barroca – a exposição da história como história mundana do sofrimento humano – exige que seja salva como forma artística singular. Benjamin mergulha no seu conteúdo material, confronta-se com o drama barroco e revela que, “pela extravagância de sua técnica, pela riqueza uniforme de

711 WOLIN, RICHARD. *Walter Benjamin. An Aesthetic of Redemption*, Califórnia, University of California Press, 1994, p. 66

712 BENJAMIN, W. *Origem do drama barroco alemão*, ed. cit. p. 78. Ver também, p. 231e sg

suas criações e pela veemência dos seus julgamentos de valor”<sup>713</sup>, torna-se uma exigência tratá-lo como apresentação da ideia de uma forma. O filósofo observa a urgência de uma nova compreensão das obras do barroco, na medida em que é possível traduzi-lo como forma que expressa as questões epistemológicas que têm lugar na sua época e pensá-lo como ideia: renomeá-lo.

De acordo com a perspectiva de que o drama barroco apresenta a verdade de uma época como forma linguística que pode ser contemplada, o filósofo o concebe como “ideia de uma forma [que] consegue apreender a forma linguística individual, não só como testemunho daquele que a modelou, mas como documento da vida de uma língua e das possibilidades que ela oferece”. Deste modo, continua Benjamin, “mais autenticamente que qualquer obra isolada, cada forma de arte contém o índice de uma estruturação artística, objetivamente necessária”<sup>714</sup>. O índice de estruturação objetivamente necessário mostra o caráter *a priori* das obras de arte. Nelas está a chama crítica que evidencia o enigma daquilo que continua vivendo sob suas cinzas: o sem-expressão, o conteúdo de verdade da obra.

Benjamin mostra que o conteúdo de verdade do drama barroco alemão, esquecido e depreciado no mundo acadêmico alemão, é a alegoria. Este conteúdo é apresentado de acordo com as propostas expostas no ensaio sobre *As afinidades eletivas de Goethe*, quando Benjamin mostra que no material mítico do romance de Goethe se inscreve seu conteúdo de verdade – qual seja, o encanto exercido pelo destino, o mito servindo de guia para a vida mundana, enfim, a mítica esperança na vida eterna. Assim, percorrendo o mesmo processo, o filósofo detecta nas extravagâncias e nos excessos linguísticos, que caracterizam a especificidade histórico-filosófica do drama barroco, o conteúdo de verdade dessas obras: a força e a temporalidade da imagem que constitui sua estrutura alegórica e inscreve a intenção redentora dos dramas que pretendiam uma salvação teológica. Se as alegorias do drama barroco mostram as peripécias e intrigas da corte corrupta, o sofrimento do povo, a agonia da morte de seus mártires retratada cruelmente, elas são celebrações dramáticas do transitório e da morte que se expressam em uma forma excessiva, a qual, segundo Benjamin,

---

713 BENJAMIN, W. *Origem do drama barroco alemão*, ed. cit. p. 79.

714 BENJAMIN, W. *Origem do drama barroco alemão*, ed. cit. p. 72.

precisa ser compreendida no domínio da teologia.<sup>715</sup> Portanto, “numa perspectiva puramente estética, o paradoxo conserva a última palavra”<sup>716</sup>. Há uma resolução do profano no sagrado, que “se realiza dinamicamente, no sentido da história, de uma teologia da história, e não estaticamente, no sentido de uma economia da salvação, previamente assegurada”<sup>717</sup>. A desvalorização da vida terrena pode ser compreendida por um anseio de redenção, que se expressa na morte que libera o espírito e através da qual o corpo atinge a plenitude de seus direitos: “a alegorização da *physis* só pode se consumir em todo seu vigor no cadáver”. Benjamin mostra que o conteúdo alegórico do drama barroco está na figura da morte e do declínio, e diz que, “se os personagens do drama barroco morrem, é porque somente assim, como cadáveres têm acesso à pátria alegórica. Se eles são destruídos, não é para que acedam à imortalidade, mas para que acedam à condição de cadáver”<sup>718</sup>. Só assim, numa vida mortificada, cuja significação se justifica com a produção de cadáveres, podem entrar no reino do céu. As alegorias inscrevem o paradoxo que se evidencia na desvalorização da vida terrena e a redenção, tornando inteligível, através de antíteses, as condições da época do Barroco. Wolin comenta que se para Benjamin a estrutura alegórica é dialética, “em termos teológicos, ela fornece a chave de uma teologia negativa, em que os fragmentos da vida profana são transformados em emblemas da salvação”<sup>719</sup>. A dialética que estrutura a alegoria reflete o mundo profano do conhecimento – o mundo depois da queda em que a relação original entre significação e coisa está quebrada – expondo uma inversão no processo de significação: todo conteúdo manifesto da alegoria é transformado em seu oposto. Assim, a caveira se transforma no rosto de anjo. Mas é a ruína, a transitoriedade, o declínio, o sofrimento que estão expostos na escrita alegórica e, assim, é sempre uma imagem articulada à morte.

Distinguindo o conteúdo material do conteúdo de verdade da obra, Benjamin pode unir forma e conteúdo e mostrar que a alegoria se oferece como categoria estética que apresenta imagens, nas quais qualquer coisa pode valer por qualquer outra coisa e nas quais está a força da dialética daquilo que deixa de ser

715 BENJAMIN, W. *Origem do drama barroco alemão*, ed. cit. p. 239

716 BENJAMIN, W. *Origem do drama barroco alemão*, ed. cit. p. 240

717 BENJAMIN, W. *Origem do drama barroco alemão*, ed. cit. p. 241

718 BENJAMIN, W. *Origem do drama barroco alemão*, ed. cit. p. 241

719 WOLIN, RICHARD. *Walter Benjamin. An Aesthetic of Redemption*, ed. cit. p. 70

o que era. Sua lisibilidade responde a este reconhecimento na imediatidade da imagem que libera. A força dialética que trabalha nessas imagens é que pode fazer delas (coisas ou imagens) o que nunca foram. Elas estão nas palavras, no material desordenado de um saber morto. Neste, entretanto, encontra-se a centelha do vivo que pode se iluminar na experiência crítica que apresenta a verdade. As coisas e as imagens se petrificam, se imobilizam e não mais correspondem a conceitos comumente aceitos, pois são destituídas de sua significação tradicional, tornam-se ruínas. Esse é o material com o qual o alegorista vai trabalhar: ele mergulha nessas ruínas e as expõe. Sob a intenção destrutiva do alegorista, paradoxalmente, a imagem é capaz de citar o passado e, ao mesmo tempo, subverter concepções ao apresentar um novo sentido aos questionamentos do presente de uma realidade. O filósofo vê na estrutura estética da alegoria a possibilidade de se transmitir o sentido histórico inacabado do mundo e apresentar uma significação capaz de tornar visível o presente, de acordo com o rigor epistemológico que o orienta: seu índice crítico. Este torna possível a apresentação da verdade, pois é no interior da linguagem que afloram as analogias entre uma época passada e a contemporânea.

O drama barroco do século XVII mostra um novo modo de perceber o mundo. Contrasta inteiramente com o classicismo e, assim como o romantismo e o expressionismo, aponta novas visões sobre a arte. Segundo Benjamin, o drama alegórico do período Barroco fornece uma correção à própria arte, a partir de sua “lei estilística dominante”: a alegoria. Para Benjamin, a alegoria se apresenta “como signo distinto de seu significado e ocupa seu lugar na arte como antagonista da bela aparência, na qual significado e significante se misturam”. O filósofo observa que, “se esta aspereza desaparece, ela perde sua autoridade”<sup>720</sup>.

Benjamin mostra que o caráter imagético e histórico da estrutura alegórica é dialético. Para o filósofo, “o estudo da forma do drama barroco revela mais claramente que qualquer outro a violência desse movimento dialético, no interior dos abismos alegóricos”<sup>721</sup>. Porque, como Benjamin observa no livro das *Passagens*, a atividade contemplativa do alegorista, mergulhado nesses abismos, evidencia que:

A recordação do homem meditativo dispõe da massa desordenada do saber morto. Para ele o saber humano é despedaçado em um sentido particularmente significativo: ou seja, como quantidade de peças

720 BENJAMIN, W. *Passagens*, [J 83 a, 3], ed. cit. p. 419.

721 BENJAMIN, W. *Origem do drama barroco alemão*, ed. cit. p. 188.

arbitrariamente recortadas a partir das quais monta um puzzle. Uma época avessa à meditação conservou seu comportamento no puzzle. Este gesto é, sobretudo, o do alegorista. O alegorista pega uma peça aqui e ali do depósito desordenado que seu saber põe à sua disposição, coloca-a ao lado de uma outra e tenta ver se ambas combinam: aquele significado para esta imagem ou esta imagem para aquele significado. O resultado nunca pode ser previsto, pois não existe uma mediação natural entre os dois.<sup>722</sup>

Benjamin diz, no livro sobre o barroco alemão, que esta é a arte de construir um mosaico e uma imagem abreviada do mundo, onde os extremos coexistem e podem ser percorridos virtualmente em seu conteúdo histórico. Citando Baudelaire, esclarece como vê a força dessa arte, que mantém a chama viva do enigma da história nas imagens que saltam das cinzas do passado:

Na origem, o interesse pela alegoria não é verbal, e sim ótico. “As imagens, minha grande, minha primitiva paixão.” <OCI, p. 701><sup>723</sup>

Seguindo essas convicções, é que Benjamin propõe uma correção na conceituação de alegoria para esclarecer o modelo epistemológico-estético-histórico-teológico da apresentação da verdade. O filósofo se volta para as concepções estéticas em favor do símbolo no período clássico e para o preconceito romântico em relação à alegoria, os quais provocam uma distorção de seu sentido primeiro. Se a alegoria, na prática exegética teológica, ensinava descobrir o significado verdadeiro, oculto sob as palavras do discurso literal, vista distorcidamente pelos românticos, repete o valor clássico de uma figuração negativa e é identificada em oposição ao símbolo, o qual é positivamente aceito. O filósofo denuncia, assim, a deturpação do conceito de símbolo, ou “o uso fraudulento do simbólico”, nas caracterizações feitas pela estética romântica, que se guiava pela pretensão a um saber absoluto. Aqui, o símbolo é visto como a manifestação imediata de uma ideia. Ou seja, há uma forma através da qual um conteúdo se manifesta e, conseqüentemente, há uma separação entre forma e conteúdo, entre manifestação e essência. Essa dicotomia reflete uma desvalorização daquilo que se manifesta, que é a forma sensível, em relação à essência, ou seja, ao conteúdo.

Benjamin comenta que o conceito autêntico de símbolo “está situado na esfera da teologia, e não teria nunca irradiado, na filosofia do belo, essa penumbra

722 BENJAMIN, W. *Passagens*, [J 80, 2 / J 80 a, 1] p. 414.

723 BENJAMIN, W. *Passagens*, [J 59, 4], ed. cit. p. 380.

sentimental, que desde o romantismo tem se tornado cada vez mais densa”<sup>724</sup>. Por isso, precisamente no uso fraudulento do “simbólico”, pretende investigar, em toda a sua “profundidade”, todas as formas de arte, com o rigor dialético necessário para garantir a visão do conteúdo, na análise formal e a forma na estética do conteúdo.<sup>725</sup> Para o filósofo, o uso do simbólico é uma extravagância romântica hostil à vida e, como tal, precedeu o deserto da moderna crítica de arte. No uso vulgar desse termo, Benjamin mostra a impotência crítica que não enxerga a indissociabilidade da forma e do conteúdo e a fundamental inscrição histórica da verdade.

A partir da concepção de símbolo como evidência imediata, aparição súbita, cuja temporalidade não depende de um tempo cronológico, Benjamin pode estruturar uma discussão estética que anula análises dicotômicas, que valoram a obra a partir da separação entre forma e conteúdo.

É interessante lembrar o esclarecimento que Jean-Pierre Vernant<sup>726</sup> nos traz sobre o significado geral que os estudiosos dão ao símbolo mítico hoje, a partir das reflexões de Creuzer<sup>727</sup> e Schelling<sup>728</sup> sobre a simbólica do mito. A linguagem mítica é considerada como “um modo de expressão diferente do pensamento conceitual”<sup>729</sup> e não uma linguagem a ser exorcizada. O símbolo mítico não representa outra coisa que ele mesmo. Pode-se dizer que é presença em si. No âmbito da afetividade, os sentimentos são projetados e objetivados fora do sujeito. As configurações míticas são essas objetivações que, expressando-se em formas imagéticas, se caracterizam por uma universalidade que pode ser considerada como equivalente às formas do pensamento lógico.

As reflexões de Creuzer, na obra *Simbólica e Mitologia dos Povos Antigos*<sup>730</sup> – sobre o caráter instantâneo e eterno do símbolo em contraposição ao caráter sucessivo da alegoria – influenciam bastante Benjamin, o qual observa que esses dois conceitos só podem ser compreendidos a partir de uma inscrição temporal. Ainda que a aparição relativa ao símbolo não obedeça a qualquer cronologia, ela indica uma inscrição temporal. Benjamin comenta e cita Creuzer, a

724 BENJAMIN, W. *Origem do drama barroco alemão*, ed. cit., p. 185.

725 BENJAMIN, W. *Origem do drama barroco alemão*, ed. cit., p. 185.

726 Jean-Pierre Vernant (1914- ). Considerado um dos maiores helenistas ainda vivo.

727 Friedrich Creuzer (1771-1858). Historiador alemão, neoplatônico. Estudioso da mitologia dos povos antigos. Editor das *Enéadas de Plotino* (205-270).

728 Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling (1775-1854). Influente pensador da tradição do Idealismo alemão.

729 JEAN-PIERRE VERNANT. *Mito e sociedade na Grécia antiga*. Trad. Myriam Campelo. 2ª edição. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1999, p. 173.

730 CREUZER, FRIEDRICH. *Symbolik und Mythologie der alten Völker, Besonders der Griechen*. 1. Theil.2., Völlig Umgearb. Ausg., Leipzig, Darmstadt 1819.

respeito da hierarquia e da distância que estabelece entre a essência do símbolo e da alegoria. Creuzer preserva essa distância dizendo que o símbolo tem como característica os seguintes elementos: o momentâneo, o total, o insondável quanto à origem, e o necessário. O filósofo observa que o comentário de Creuzer, sobre o elemento momentâneo, merece atenção, pois o associa à propriedade de concisão, observando que “é como se fosse um espírito aparecendo de repente, ou um relâmpago que subitamente iluminasse a noite escura”<sup>731</sup>. Benjamin concorda que o símbolo remete a um sentido que pode ser entendido de modo evidente e imediato e, também, que possui um caráter teológico. Assim, continua citando Creuzer, que diz que esse momento imobiliza todo o nosso ser e “por causa dessa fecunda concisão os antigos o comparavam expressamente ao laconismo [...]. Em situações importantes da vida, em que cada instante contém um futuro rico de consequências, e mantém a alma em estado de tensão, em momentos fatídicos, os antigos aguardavam sinais divinos... que denominavam *symbola*”<sup>732</sup>. Ora, o símbolo ao mesmo tempo em que invoca uma unidade como objeto de sua representação, carregando um momento transcendente em si mesmo, ele, como categoria estética, permanece como elemento do mundo da aparência.

Trata-se da teoria classicista do símbolo artístico, que está situado num plano mais elevado e deve ser distinguido dos símbolos meramente religiosos ou místicos segundo Creuzer. O autor mostra que o símbolo artístico é plástico e não pode absorver a união do universal e do particular, mas apenas representar essa unidade através da imaginação. Enquanto o símbolo místico se refere ao inefável que destrói a forma terrena, com a violência de seu ser, o símbolo plástico tem como característica ser obediente à natureza e sua essência não almejar o excessivo, sendo que se adapta à forma da natureza, penetrando-a e animando-a. Segundo Creuzer, que refere o símbolo plástico à perfeição da escultura grega, há uma purificação do pictórico e uma renúncia voluntária ao desmedido, produzindo assim, “o mais belo fruto da ordem simbólica.”<sup>733</sup> No contexto da arte Grega, a natureza era representada a partir de seu panorama mítico com suas deusas olímpicas – sendo a vida humana uma extensão da dos deuses. Na alegoria barroca, observa nosso filósofo, a natureza é representada por uma caveira. Ela

731 BENJAMIN, W. *Origem do drama barroco alemão*, ed. cit., p. 185. Creuzer ed. cit. p. 59s

732 BENJAMIN, W. *Origem do drama barroco alemão*, ed. cit., p. 185. Creuzer ed. cit. p. 66/67

733 BENJAMIN, W. *Origem do drama barroco alemão*, ed. cit., p. 185. Creuzer ed. cit. p. 63/64

expressa o declínio, a mortalidade, a decomposição eterna a que está sujeita a criatura depois da queda. Por isso, Benjamin comenta que o classicismo, desprezando a alegoria, abraçou apenas a miragem do simbólico, marcando o horizonte utópico do símbolo. Na medida em que Creuzer diferencia a representação alegórica – que explica como um conceito geral ou uma ideia, que dela permanece distinta –, e define a representação simbólica como ideia em sua forma sensível, corpórea<sup>734</sup>, Benjamin opera a restauração do conceito de símbolo e da alegoria.

Benjamin se apropria da concepção teológica de símbolo, a autêntica para o filósofo, e corrige e esclarece a concepção e o uso autêntico do referido conceito, e propõe as acepções capazes de restaurar tanto o conceito de alegoria quanto o de símbolo. O filósofo mostra que o conceito autêntico de símbolo pode ser explicado pela unidade do elemento sensível e do suprasensível, a qual reside no paradoxo do símbolo teológico. O conceito de símbolo precisa ser pensado em relação à noção de imediaticidade, imanente à revelação, a qual aponta para uma evidência de sentido na linguagem. Ela esclarece o poder do símbolo de revelar aquilo que é transcendente, mostrando a deformação que sofre a concepção de símbolo quando sua unidade é desfeita na relação entre manifestação e essência. Se a revelação é característica do símbolo teológico, o qual promove, paradoxalmente, a união entre o sensível e o suprasensível, este precisa ser tomado como parâmetro da união entre forma e conteúdo, já que mostra que “a medida temporal da experiência simbólica é o instante místico, no qual o símbolo recebe o sentido em seu interior oculto”<sup>735</sup>. No modo como Benjamin pensa o símbolo, esse instante da revelação é profano e tem que ser pensado no seu caráter destrutivo.

Operando os devidos deslocamentos, Benjamin mostra como a consideração do valor temporal e histórico dos conceitos de símbolo e alegoria pode redefinir tanto valores estéticos quanto o valor de temporalidade e de história, sempre inscritos na linguagem. Se a medida temporal da experiência simbólica é o instante místico, e nela o símbolo recebe seu sentido, diz Benjamin:

A alegoria não está livre de uma dialética correspondente e a calma contemplativa, com que ela mergulha no abismo que separa o Ser visual e a Significação, nada tem da autossuficiência desinteressada que caracteriza a

734 BENJAMIN, W. *Origem do drama barroco alemão*, ed. cit., p. 186.

735 BENJAMIN, W. *Origem do drama barroco alemão*, ed. cit., p. 187.

intenção significativa, e com a qual ela tem afinidades aparentes. O estudo do drama barroco revela mais claramente que qualquer outro a violência desse movimento dialético, no interior dos abismos alegóricos.<sup>736</sup>

Benjamin observa que a estética romântica acolhe a suposição de que o belo se funde com o divino na estrutura do simbólico, colocando a ética no mundo do belo e fazendo do indivíduo perfeito parte de um processo sagrado, o qual o limita ao “círculo do simbólico”. Sob a influência do classicismo, que promove um conceito especulativo do alegórico, a crítica de arte romântica passa a considerá-lo como um fundo escuro contra o qual o mundo simbólico pode realçar-se.<sup>737</sup> Portanto, é a apoteose barroca, com sua dialética, que efetiva o movimento entre os extremos da alegoria<sup>738</sup> e mostra a força da ideia que congrega na sua escrita por imagens. Para o filósofo, “sobretudo, o que é barroco é a qualidade agressiva e excepcional do gesto. Enquanto o símbolo atrai para si o homem, a alegoria irrompe das profundezas do Ser, intercepta a intenção em seu caminho descendente, e abate”<sup>739</sup>.

Para Benjamin, a força da intenção alegórica do Barroco aparece na leitura de suas obras originais, as quais foram encobertas pela leitura classicista que a via como um modo de ilustração e não como forma de expressão. A alegoria é uma forma artística, expressão, como a linguagem e como a escrita, e não frívola técnica de ilustração por imagens.<sup>740</sup>

Ora, nosso filósofo anula a conotação negativa de alegoria e a redime, apropriando-se, também, da noção de Schopenhauer, que considera a alegoria uma inscrição com o mesmo efeito de uma palavra escrita e uma imagem “que tem também valor artístico”<sup>741</sup>. Benjamin mostra que essa caracterização possibilita a restauração da força expressiva da forma alegórica, a qual era a forma dos textos originais barrocos. Porque, “quando, com o drama barroco, a história penetra no palco, ela o faz enquanto escrita”<sup>742</sup>. E a caracterização de Schopenhauer permite, então, apresentá-la como expressão artística. Citando-o, Benjamin extrai de suas acepções o ponto que lhe interessa e comenta que o filósofo é mais um que, com

736 BENJAMIN, W. *Origem do drama barroco alemão*, ed. cit. p. 187

737 BENJAMIN, W. *Origem do drama barroco alemão*, ed. cit. p. 183.

738 BENJAMIN, W. *Origem do drama barroco alemão*, ed. cit. p. 182.

739 BENJAMIN, W. *Origem do drama barroco alemão*, ed. cit. p. 205

740 BENJAMIN, W. *Origem do drama barroco alemão*, ed. cit. p. 184

741 BENJAMIN, W. *Origem do drama barroco alemão*, ed. cit. p. 183.

742 BENJAMIN, W. *Origem do drama barroco alemão*, ed. cit. p. 200

sua “descrição intelectualista”, confirma a distinção moderna entre símbolo e alegoria, descartando sumariamente a forma de expressão alegórica:

Se, portanto, uma imagem alegórica tem também valor artístico, este é distinto e independente do valor que possa ter enquanto alegoria. Uma obra de arte desse gênero tem um duplo fim, exprimir um conceito e exprimir uma ideia. Somente o último pode ser um fim artístico. O primeiro é um fim estranho à arte, uma diversão frívola que consiste em construir uma imagem que sirva também como inscrição, à guisa de hieróglifo... Sem dúvida, uma imagem alegórica pode enquanto tal suscitar uma viva impressão no espírito, mas o mesmo efeito teria sido induzido, nas mesmas circunstâncias, por uma inscrição.<sup>743</sup>

Benjamin instaura um conceito de alegoria que a libera como forma autônoma. Portanto, é emergência imediata de uma imagem que traz em sua forma seu conteúdo e inscreve a objetividade histórica necessária para apresentar a verdade.

É na contradição entre a consideração de Creuzer sobre o aspecto momentâneo do símbolo e a percepção de Görres sobre o seu caráter permanente, que Benjamin conclui o processo de recuperação do conceito de alegoria. Görres<sup>744</sup> vê o símbolo como “signo das ideias, autárquico, compacto, sempre igual a si mesmo, e a alegoria como cópia dessas ideias – em constante progressão, acompanhando o fluxo do tempo, dramaticamente móvel e torrencial. Símbolo e alegoria estão entre si como o grande, o forte e o silencioso mundo natural das montanhas e das plantas está para a história humana, viva e em contínuo desenvolvimento”<sup>745</sup>. Por esse caminho, o filósofo mostra que a alegoria, sempre, se oferece à interpretação. Ela é uma totalidade inacabada que fornece a visibilidade dos extremos de uma realidade, é imagem que afirma a multiplicidade de sentidos, porque é expressão da multiplicidade. A alegoria transmite o sentido inacabado do mundo, transmite a história como incompletude e imperfeição em um instante pleno de sentido, no “agora” da escrita que, paradoxalmente, se eterniza a cada aparição. Benjamin observa que:

Para o Barroco a natureza era dotada de fins na medida em que sua significação podia exprimir-se, em que seu sentido podia ser representado emblematicamente, de forma alegórica e como tal irreconciliavelmente distinta de sua realização histórica. Em seus exemplos morais e em suas catástrofes, a história era vista apenas como um momento substantivo da emblemática. A fisionomia rígida da natureza significativa permanece

743 BENJAMIN, W. *Origem do drama barroco alemão*, ed. cit., p. 184.

744 Johann Joseph von Görres (1776-1848). Professor de física, que se identifica com o movimento romântico e contribui para o “*Zeitung für Einsiedler*” e *Heidelberger Jahrbücher*”, órgão oficial do romantismo. Escreve trabalhos sobre arte e poesia e estudos sobre o misticismo católico.

745 BENJAMIN, W. *Origem do drama barroco alemão*, ed. cit., p. 187.

vitoriosa, e de uma vez por todas a história está enclausurada no adereço cênico. A alegoria medieval é Cristã e didática: o Barroco retrocede à Antiguidade, dando-lhe um sentido místico-histórico.<sup>746</sup>

Benjamin rejeita as concepções que vêem a alegoria como meramente emblemática. O filósofo mostra que, embora o barroco considerasse a história como um emblema e uma alegoria da natureza, embora as imagens fossem apresentadas como escritas ou como legendas explicativas, as contradições em sua significação sagrada e profana tornavam singular a forma alegórica das obras daquele período. Benjamin observa que elas são obras que acumulam ruínas, fragmentos sagrados e profanos com uma “ostentação construtivista”<sup>747</sup> e não podem ser, definitivamente, criticadas tendo a tragédia como modelo, mas como obras originais cujo processo de construção dá, na intermitência, significados ao fragmento e tornam os emblemas utilizados produtos semiacabados, que expõem o caráter de ruína que explica sua intenção destrutiva. Kátia Muricy comenta, em seu precioso estudo sobre as *Alegorias da dialética*<sup>748</sup>, que a ostentação barroca se revela uma estética das ruínas, “uma atividade combinatória que quer se exibir como tal”, já que o fragmento e a ruína são a matéria nobre da criação barroca, que os acumula e experimenta numa arte combinatória: “uma *ars inveniendi* que não se constituía como invenção do novo, mas como combinação de elementos antigos”<sup>749</sup>. Assim, a natureza é representada não como uma imitação de um modelo divino perfeito – como no renascimento –, mas sim como uma natureza decaída, que coloca em cena sua apoteose, seus excessos de cores e metáforas, apresentando a história. Porque, “a palavra *história* está gravada, com os caracteres da transitoriedade, no rosto da natureza”<sup>750</sup>.

Os emblemas alegóricos, a caveira ou o esqueleto, não trazem em si mesmos a ideia da condição de putrefação irreversível que a história natural afirma, mas cada um deles expressa essa ideia. Os emblemas barrocos encarnam a ideia de um processo de construção inacabado, um processo de interrupção e destruição, pois são reflexos do próprio ser humano vivenciando seu processo histórico, sua época. A caveira é um exemplo: “a caveira, na alegoria barroca, é

746 BENJAMIN, W. *Origem do drama barroco alemão*, ed. cit. p. 193.

747 BENJAMIN, W. *Origem do drama barroco alemão*, ed. cit., p. 201

748 MURICY, KATIA. *Alegorias da dialética*, p. 170

749 MURICY, KATIA. *Alegorias da dialética*, p. 170. Cf. Walter Benjamin, *Origem do drama barroco alemão*, ed. cit. p. 201

750 BENJAMIN, W. *Origem do drama barroco alemão*, ed. cit. p. 200

um produto semi-acabado do processo da história da salvação, interrompido por Satã, sempre que lhe é dada a oportunidade”<sup>751</sup>.

Wolin observa que, “em contraste com o símbolo, nada existe numa relação autosuficiente com a ideia, a qual esta pretende representar, mas permanece precisando de buscar complementação em uma outra fonte exterior – o alegorista”. Portanto, o significado das imagens alegóricas não é de modo algum evidente por si mesmo, já que, de acordo com a dinâmica histórico-filosófica da visão alegórica do mundo, *todo* significado cessou de ser evidente em si mesmo. O comentador, então, lembra que, “neste cosmos caótico do mutável, da miscelânea de fragmentos, o alegorista é soberano”<sup>752</sup>. Ele é responsável por construir um significado em um mundo que inverte a relação de adequação entre nome e coisa, e libera a imagem e a significação. Diz Benjamin:

Essas circunstâncias nos conduzem às antinomias do alegórico, cuja discussão dialética é incontornável, se quisermos de fato evocar a imagem do drama barroco. Cada pessoa, cada coisa, cada relação pode significar qualquer outra. Essa possibilidade profere contra o mundo profano um veredicto devastador, mas justo: ele é visto como um mundo no qual o pormenor não tem importância. Mas ao mesmo tempo se torna claro, sobretudo, para os que estão familiarizados com a exegese alegórica da escrita, que exatamente por apontarem para outros objetos, esses suportes da significação são investidos de um poder que os faz aparecerem como incomensuráveis às coisas profanas, que os eleva a um plano mais alto e mesmo os santifica.<sup>753</sup>

Conjugando o sagrado e o profano, as contradições na significação da alegoria apontam para uma codificação rigorosa sagrada e uma inteligibilidade profana, porque, como se sabe, qualquer coisa pode significar qualquer outra. Benjamin mostra que na alegoria convivem as noções antagônicas de comunicação e expressão. A esse respeito Kátia Muricy comenta que, “na alegoria, convivem também a técnica fria e automática e a expressão eruptiva de uma linguagem de exageros (o alegorês). [...] Eternamente e estilisticamente – na contundência das formas tipográficas como no exagero das metáforas –, a palavra escrita tende à expressão visual”<sup>754</sup>. Se a abundância de significações, inscritas em uma imagem, guarda sentidos que podem ser revelados em uma fulguração, na

751 BENJAMIN, W. *Passagens*, [J 78, 4], ed. cit. p. 412

752 WOLIN, RICHARD. *Walter Benjamin. An Aesthetic of Redemption*, ed. cit., p. 67

753 BENJAMIN, W. *Origem do drama barroco alemão*, ed. cit. p. 197.

754 MURICY, KATIA. *Alegorias da dialética*, p. 169

construção que lhe corresponde perpassam uma intenção artística alegórica e uma intenção teológica: os sentidos se ocultam como se fossem sagrados e se revelam na construção de outras imagens, de outros sentidos. Na reunião dessas duas intenções, podemos dizer que o *logos* que perpassa o discurso teológico é o mesmo que dá força ao discurso profano. O Verbo divino – que é conhecimento e é verdade; é a herança humana do conhecimento que se efetiva no renomear– se escreve na forma alegórica como expressão artística, cuja historicidade está na esfera das ideias e mostra na sua apresentação (*Darstellung*) a relação indissolúvel entre sensível e suprassensível. A alegoria responde ao caráter estético e teológico da crítica, pois coloca em evidência o caráter não científico da verdade, nega o caráter cognitivo de processos normativos e expõe o caráter ilusório do conhecimento centrado numa consciência, mesmo que seja transcendental. É através do conceito recuperado de alegoria que pode ser salva a relação dicotômica entre sensível e inteligível, entre aparência e essência, pois a alegoria é pensada como expressão de uma ideia. A alegoria preserva uma não-identidade, já que sempre diz outra coisa diferente de um sentido imediato. Não há identidade entre Ser e palavra (signo), como no símbolo, mas uma abertura constante para a criação de imagens que possam preencher o vazio de significações abstratas.

Ora, a relação que Benjamin estabelece, no trabalho sobre o drama barroco, entre natureza, história e linguagem envolve a prática teológica de buscar no campo sagrado da linguagem a inteligibilidade profana, pois “a santidade da escrita é inseparável da ideia de sua codificação rigorosa”<sup>755</sup>. Essa prática teológica envolve a atitude do colecionador que encontra nas ruínas, naquilo que não tem mais significado utilitário, outro significado cuja forma pode ser visualizada em uma imagem fragmentada, que aparece na escrita dos nossos objetos culturais. “Com isso a alegoria reconhece estar além do belo. As alegorias são no reino dos pensamentos o que são as ruínas no reino das coisas”<sup>756</sup>.

No mundo da alegoria, uma ideia representa outra e, nessa relação alusiva, os objetos tratados tornam-se mágicos. Essa magia, a qual Benjamin recupera no renomear humano, tem íntima relação com a potência expressiva do mito, pois este, na sua forma alegórica, encontra seu ponto referencial na interioridade da materialidade própria à escrita. Entretanto, Benjamin desloca a força do mito para

755 BENJAMIN, W. *Origem do drama barroco alemão*, ed. cit, p. 197.

756 BENJAMIN, W. *Origem do drama barroco alemão*, ed. cit, p. 200s.

uma estrutura dialética capaz de trazer a verdade, a partir de uma imagem que paralisa o tempo e mostra, paradoxalmente, que só a imersão no vir-a-ser histórico garante sua autenticidade. Por isso, Benjamin observa que:

O amplo horizonte secular e histórico que Görres e Creuzer atribuem à intenção alegórica, enquanto história natural, pré-história da significação ou da intenção, é de natureza dialética. A relação entre o símbolo e a alegoria pode ser compreendida, de forma persuasiva e esquemática, à luz da decisiva categoria de tempo, que esses pensadores da época romântica tiveram o mérito de introduzir na esfera da semiótica. Ao passo que no símbolo com a transfiguração do declínio, o rosto metamorfoseado da natureza se revela fugazmente à luz da salvação, a alegoria mostra ao observador a *facies hipocrática* da história como protopaisagem petrificada. A história em tudo que nela desde o início é prematuro, sofrido e malgrado, se exprime num rosto – não, numa caveira. E porque não existe, nela, nenhuma liberdade simbólica de expressão, nenhuma harmonia clássica da forma, em suma, nada de humano, essa figura, de todas a mais sujeita à natureza, exprime, não somente a existência humana em geral, mas, de modo altamente expressivo, e sob a forma de um enigma, a história biográfica de um indivíduo. Nisso consiste o cerne da visão alegórica: e exposição barroca mundana, da história como história mundial do sofrimento, significativa apenas nos episódios do declínio. Quanto maior a significação, tanto maior a sujeição à morte, porque é a morte que grava mais profundamente a tortuosa linha de demarcação entre a *physis* e a significação. Mas se a natureza desde sempre esteve sujeita à morte, desde sempre ela foi alegórica.<sup>757</sup>

Se Benjamin pensa a escrita alegórica de acordo com a articulação entre linguagem, natureza e história, a alegoria expõe a história da natureza como história do sofrimento do mundo, como história da incompletude, a história em sua face natural. O filósofo constata que “se a palavra *história* está gravada, com os caracteres da transitoriedade, no rosto da natureza, a fisionomia alegórica da natureza-história, posta no palco pelo drama, só está verdadeiramente presente como ruína”<sup>758</sup>. A história reflete o declínio da natureza e da história, pois “o observador se depara com a *facies hipocrática* da história, como imagem primordial petrificada”<sup>759</sup>, em que a morte se mostra como a realidade de um processo que não é perfeição e não corresponde a uma vida eterna. Na escrita, as imagens criadas, como na *physis*, transmitem um ensinamento, que se oculta na ambiguidade e na multiplicidade de seus sentidos, e expõem, assim, a tensão de sua fragmentação. Ela é significação que não se completa e está sempre sujeita à morte. Ela é o reflexo da história, inacabada, catastrófica, que pode se apropriar

757 BENJAMIN, W. *Origem do drama barroco alemão*, ed. cit. p.188.

758 BENJAMIN, W. *Origem do drama barroco alemão*, ed. cit. p. 199.

759 BENJAMIN, W. *Origem do drama barroco alemão*, ed. cit. p. 188.

do passado e sempre ser recontada. “A significação e a morte amadurecem juntas, no curso do desenvolvimento histórico”<sup>760</sup>.

É o efêmero, a multiplicidade, o singular, a morte e o sofrimento inscritos na vida, na história ou na natureza que estão na base da construção alegórica. Se o pormenor é tratado em relações que podem significar quaisquer outras, isso implica em uma desvalorização do mundo profano, pois o mundo é caracterizado como um mundo no qual o detalhe não tem grande importância. Por outro, se cada coisa não é em si mesma, e se oferece para ser traduzida, ela pode, também, ter um valor elevado, já que é possível ser lida como um “criptograma da vida redimida”<sup>761</sup>. Ora, o pormenor fica sem importância, mas, ao mesmo tempo, é esse pormenor que tem o poder de exaltar o que é visualizado na escrita alegórica. Essa escrita percebe, na *physis*, a beleza da heterogeneidade, da ambivalência, a força da incompletude do despedaçado, do torso. A beleza sensível é o saber que está no estranho do fragmento e, por isso, nos deparamos com uma escrita que desperdiça os elementos de significação, acumulando-os em uma ordem que não os consegue conter. Nesse sentido, explica-se porque “esses suportes de significação são investidos de um poder que os faz aparecerem como incomensuráveis às coisas profanas, que os eleva a um plano mais alto e que mesmo os santifica”<sup>762</sup>.

Ora, o mundo profano é exaltado e desvalorizado, em uma dialética que mostra que a alegoria é expressão e convenção. Benjamin diz que “a alegoria do século XVII não é convenção da expressão, mas expressão da convenção”<sup>763</sup>. Isto quer dizer que a alegoria é uma convenção como qualquer escrita, mas é também criação como a escrita sagrada e pode revelar o novo. Porque “a santidade da escrita é inseparável da ideia de sua codificação”<sup>764</sup>.

O paradoxo, imanente nessas noções, convive na atividade de descortinar a linguagem repleta de significações, que se mostram imediatamente na imagem, e evidenciar a força da imagem primordial que aí se expressa. Por isso, essa atividade se efetiva através de uma codificação histórica rigorosa, a qual é exigida pela própria arbitrariedade da imagem alegórica. Essa imagem narra a história em sua relação com a natureza negando radicalmente a noção teleológica de

760 BENJAMIN, W. *Origem do drama barroco alemão*, ed. cit, p. 188.

761 WOLIN, RICHARD. *Walter Benjamin. An Aesthetic of Redemption*, ed. cit., p. 67

762 BENJAMIN, W. *Origem do drama barroco alemão*, ed. cit, p. 197.

763 BENJAMIN, W. *Origem do drama barroco alemão*, ed. cit, p. 197.

764 BENJAMIN, W. *Origem do drama barroco alemão*, ed. cit, p. 197.

progresso. A imagem rarefeita que, em suas ruínas, conserva a imagem do mundo é imagem que expressa o processo de destruição que o tempo provoca, reflete a multiplicidade incompleta e despedaçada da natureza, em uma dialética que conjuga a tradição, a convenção, o sempre igual e também o novo, pois é expressão de um “agora”. Se na forma alegórica está o germe de novas significações, nela está a possibilidade do “agora” como um presente histórico qualitativo, pleno de significado. Aqui se percebe o modo como o germe do futuro está no passado e, somente em suas várias leituras, o presente pode ser construído: somente na recuperação alegórica do passado, é possível construir a verdade, pois é possível nomear com intensidade o presente.

A atividade crítica benjaminiana se mostra na plena significação de seus paradigmas estético, histórico, teológico e político. Essa atividade pode ser constatada nas *Passagens* quando o filósofo comenta sobre o inacabamento dos emblemas da construção barroca. Benjamin mostra que esses “objetos” são expressão da abertura e da incompletude da ideia, na sua forma alegórica, e podem ser visualizados, a partir da compreensão marxista do processo produtivo

No Barroco, o emblema – uma parte até então marginal da alegoria – é desenvolvido de forma exuberante. Enquanto a origem medieval da alegoria ainda precisa ser elucidada para o historiador materialista, encontra-se um indício para a compreensão de sua forma barroca no próprio Marx. Escreve ele em *Das Kapital*<sup>765</sup>: “a máquina de operação combinada [...] é tanto mais perfeita quanto mais contínuo for seu processo total, isto é, quanto menos for interrompido o processo pelo qual a matéria-prima passa da primeira fase à última, ou seja, quanto mais esta passagem for efetuada pela própria máquina e não pela mão humana. Se na manufatura o isolamento dos processos particulares é um princípio da própria divisão de trabalho, na fábrica plenamente desenvolvida, ao contrário, domina a continuidade ininterrupta desses mesmos processos”. Aqui se poderia encontrar a chave do procedimento barroco, que consiste em conferir significados ao fragmento, às partes, que provêm menos da decomposição do todo, quanto do processo de produção desse todo. Os emblemas barrocos podem ser concebidos como produtos semi-acabados que, de etapas de um processo de produção, tornaram-se monumentos de um processo de destruição. A “interrupção” que,

---

765 Benjamin indica a edição de 1922, de *Das Kapital*: Hamburgo, 1922, p. 344

segundo Marx, caracteriza cada um dos estágios desse processo de trabalho podia estender-se por um tempo extremamente longo, na época da Guerra dos Trinta Anos, que paralisava a produção aqui, ou ali. Ora, o triunfo propriamente dito da emblemática barroca, cuja peça de cenário mais importante é a caveira, consistia em integrar o próprio ser humano neste processo. A caveira, na alegoria barroca, é um produto semiacabado do processo da história da salvação, interrompido por Satã, sempre que lhe é dada a oportunidade.<sup>766</sup>

Na perspectiva da construção da ideia como forma de descrição do presente, Benjamin mostra que a multiplicidade inscrita na alegoria promove a contemplação ativa que abandona processos dedutivos e se volta para a particularidade dos fenômenos e sua inserção histórica. Como os fenômenos não são meros objetos, mas são salvos na apresentação da ideia, a singularidade histórica permanece no seu interior. “Porque o que dura é o estranho detalhe de suas referências alegóricas: um objeto de saber aninhado em ruínas artificiais cuidadosamente premeditadas”<sup>767</sup>. No seu interior, o minúsculo é que importa; nele, o filósofo mergulha na forma da arte para avaliar seu conteúdo e encontra o corredor por onde passa a aragem que traz o frescor da manhã e a luz do despertar. Nessa luz e nesse frescor surge a ideia que é construída como origem, como o radicalmente novo. Porque, “se é a fantasia que oferece as *correspondances* à recordação, é o pensamento que lhe consagra a alegoria. A recordação faz com que a fantasia e o pensamento se encontrem”<sup>768</sup>. E, nesse encontro, o passado se deixa fixar apenas como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido, porque é imagem que perpassa veloz.<sup>769</sup>

Benjamin comenta sobre o *Spleen* de Paris que “o noticiário cotidiano é o fermento que faz crescer massa da grande cidade na imaginação de Baudelaire”<sup>770</sup>, pois se o “*Spleen* é o sentimento que corresponde à catástrofe em permanência”<sup>771</sup>, a reação de Baudelaire a ele é que vai caracterizar o movimento intensivo da escrita alegórica moderna. Se a “alegoria de Baudelaire traz, ao contrário da barroca, as marcas da cólera, indispensável para invadir esse mundo e

766 BENJAMIN, W. *Passagens*, [J 78, 4], ed. cit. p. 412

767 BENJAMIN, W. *Origem do drama barroco alemão*, ed. cit. p. 203

768 BENJAMIN, W. *Passagens*, ed. cit. p. [J 66,3], p. 391

769 BENJAMIN, W. “Sobre o conceito de história”, ed. cit. p. 224

770 BENJAMIN, W. *Walter Benjamin. Passagens*, [J 66a, 3], ed. cit. p. 392

771 BENJAMIN, W. *Walter Benjamin. Passagens*, [J 66a, 4], ed. cit. p. 392

arruinar suas criações harmônicas”<sup>772</sup>, é porque a sua interpretação da modernidade, simultaneamente, conecta elementos atemporais e históricos. O poeta é o herói, que faz da cidade de Paris um emblema da Antiguidade e a contrasta com a massa, emblema da modernidade.<sup>773</sup> A modernidade é considerada como elemento que “assinala uma época: designa, ao mesmo tempo, a força que age nessa época e que a aproxima da antiguidade”<sup>774</sup>.

Dessa maneira, o filósofo é capaz de construir a ideia como imagem alegórica que mostra uma época. “O universal é a ideia”<sup>775</sup>, diz Benjamin, e a alegoria é vista como um fenômeno de origem, uma forma ou uma ideia, em que o detalhe é que permite avaliar seu conteúdo e na qual a verdade emerge do vir-a-ser e da extinção. Dela emerge o originário que não tem a ver com os fatos brutos e manifestos, mas com o reconhecimento que se realiza como restauração e reprodução. Porque “articular historicamente o passado não significa conhecê-lo como de fato foi. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como lampeja em um momento de perigo. [...] Em cada época, é preciso arrancar a tradição do conformismo”<sup>776</sup>. A alegoria é forma onde a tensão de sua temporalidade latente é o limite da fissura por onde é possível se penetrar e efetivar uma experiência histórica concreta.

O historiador – Benjamin o identifica com o filósofo alegorista – é aquele que trabalha em uma escrita de ruínas, imergindo nas ruínas da história. Escava o que foi esquecido e percebe o que deve ser destruído para que, na morte, a significação, o sensível e a beleza sejam salvos. Benjamin mostra que justamente aquilo que causa pavor por sua falta de sentido e provoca a *acedia*, como o efêmero, a ambiguidade, a catástrofe, as ruínas que se acumulam, é, também o que instiga o pensamento e coloca em movimento o presente, o passado e o futuro, pois a apatia entorpecedora e a empatia com os dominantes são substituídas por uma ação verdadeiramente crítica. O olhar do crítico é o olhar da melancolia transmutada em contemplação ativa: a contemplação benjaminiana que destrói e constrói, que explora o potencial de um objeto cultural já morto e o transforma em uma experiência concreta da história. Essa contemplação é rememoração,

772 BENJAMIN, W. “Parque Central”, ed. cit. p. 164.

773 BENJAMIN, W. *Walter Benjamin. Passagens*, [ J 66a,2], ed. cit. p. 392

774 BENJAMIN, W. “Paris do Segundo Império”, ed. cit. p. 80

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

776 BENJAMIN, W. “Sobre o conceito de história”, ed. cit. p. 224

restauração e reprodução que efetivam a busca de uma esperança voltada para a redenção dos mortos, “os quais esperamos que despertem – se um dia isso vier a ocorrer – não em um mundo belo, mas sim em um mundo bem aventurado”<sup>777</sup>. Nesse mundo, segundo Benjamin, a esperança se refere à crença na imortalidade dos mortos, os quais cada presente precisa redimir, contanto com a fraca força messiânica de sua geração. Sobre essa esperança, já lemos em *As afinidades eletivas de Goethe*. Ela tem a imagem fulgurante da estrela cadente, já que: “Apenas em virtude dos desesperançados nos é concedida a esperança”<sup>778</sup>.

A atenção do filósofo ao presente não pretende deixar que a verdade escape. A verdade aparece na história como interpretação objetiva. Ela é verdade construída como origem fragmentada, obscura e explosiva, como imagem cuja dialética redime o passado e o presente. A sua tentativa de construir a história corresponde a uma esperança que está além de toda a esperança humana, ela é a esperança que passa num instante, apontando o mistério da história, o mistério da verdade que se apresenta em seu véu e ganha eternidade no silêncio produtor de sentido que traz o sem-expressão como a própria apresentação da verdade: como experiência alegórica que, ao se apegar às ruínas, afirma a sua fugacidade eterna, a sua beleza que está além de toda expressão, e confirma que: a história não é apenas uma ciência, mas igualmente uma forma de memorização que combina fragmentos do pensamento que pertencem à história. Portanto, com um interesse apaixonado pelo que já passou e precisa ser vivificado.<sup>779</sup>

## 5.2 As imagens dialéticas

Depois da rejeição do trabalho *Origem do drama barroco alemão*, em 1925 – sua tese para a *Habilitation* na Universidade de Frankfurt – Benjamin, como vimos, volta-se para a vanguarda francesa. Principalmente, as obras surrealistas de Breton e Aragon enriquecem suas ideias, confirmando sua convicção de que as *Passagens* parisienses guardavam a síntese dos mitos modernos e precisavam ser estudadas e apresentadas como tais. O pensador

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

778 BENJAMIN, W. “As afinidades eletivas de Goethe”, ed. cit. p.121

779 BENJAMIN, W. *Passagens*, [N 8,1], [J 76, 4], ed. cit. p. 505 e p.409

procura “esboçar a história das *Passagens* conforme o seu desenvolvimento” e expõe o “seu componente propriamente problemático”:

Não renunciar a nada que possa demonstrar que a representação materialista da história é imagética [*bildhaft*], num sentido superior que a representação tradicional.<sup>780</sup>

Benjamin mostra que a evidência de um sentido pode cristalizar a beleza da imagem ou um conhecimento, em um momento dialético que se engendra na forma alegórica. Na alegoria, é possível percorrer extremos, ou seja, situações múltiplas singulares que têm seu tempo próprio. Seu encontro produz uma significação original porque sua apresentação é dialética. Ela é construção que pressupõe a destruição. Nela está a história anterior, e também a posterior. Estas surgem em uma imagem, onde os objetos do passado, tocados pelo presente do alegorista, mostram a descontinuidade entre eles. Daquilo que já não tem vida e está irremediavelmente perdido no instante seguinte, ou seja, das ruínas, pode-se esperar construir uma imagem dialética capaz de revelar a mitologia que esconde o conteúdo de verdade de tal objeto e fazer explodir o *continuum* da história. Porque esse é o momento destrutivo e crítico em que a historiografia materialista constitui o objeto histórico. Diz Benjamin:

[...] De fato, dentro do curso contínuo da história não é possível visar um objeto histórico. Tanto assim que a historiografia, desde sempre, simplesmente selecionou um objeto desse curso contínuo. Mas isso ocorria sem um princípio, como expediente; e sua primeira preocupação sempre era se reinserir o objeto no continuum que ela recriava através da empatia. A historiografia materialista não escolhe aleatoriamente seus objetos. Ela não os toma e sim os arranca, por uma explosão do curso da história. Seus procedimentos são mais abrangentes, seus acontecimentos mais essenciais.<sup>781</sup>

Quando Benjamin dispersa as palavras na dimensão simbólica da linguagem, esta só pode ser pensada sob o rigor de uma decodificação histórica. Por isso, o filósofo mostra que o conhecer pode ser construído a partir da historicidade das imagens que saltam das palavras e se dispõem em uma construção alegórica. Essa convicção se esclarece, no seu livro sobre as *Passagens* parisienses, quando declara que: “em analogia com o livro sobre o drama barroco, que iluminou o século XVII através do presente, deve ocorrer aqui o mesmo em

780 BENJAMIN, W. *Passagens*, [N 3,3], ed. cit. p. 505

781 BENJAMIN, W. *Passagens*, [N 10 a, 1], ed. cit. p. 517

relação ao século XIX, porém de maneira mais nítida”<sup>782</sup>. Tal nitidez é discutida por seus contemporâneos que reclamam, com Adorno, da falta de mediação de suas citações ou dos elementos materiais retirados da vida cultural de uma época e dispostos sem o apoio de uma interpretação discursiva. Contra essas objeções e confirmando o caráter expressivo, imagético e mágico da linguagem, Benjamin realiza o método da montagem literária capaz de “apresentar” um processo social em sua plenitude e denunciar a mitologia estrutural moderna que embaça a visão do presente e leva seus indivíduos a um torpor narcótico. Para tanto, o filósofo escreveu seu trabalho “degrau por degrau, à medida que o acaso oferecia um estreito apoio, e sempre como alguém que escala alturas perigosas e que em momento algum deve olhar em volta a fim de não sentir vertigem (mas também para reservar para o fim toda a majestade do panorama que lhe oferecerá)”<sup>783</sup>.

Subindo os degraus construídos nos desvios do seu pensamento, Benjamin pensa a multiplicidade das obras de uma época como um mosaico de fenômenos, como uma ideia. Tal mosaico constitui um quadro da história. Benjamin mostra em seus trabalhos, a partir de 1925, que, nesse mosaico, cada época expõe inteligibilidades históricas próprias não só nos seus gêneros literários ou estilos artísticos, mas também nas construções que visam o funcionamento da vida social e, até mesmo, nos lugares de uma cidade. Essas inteligibilidades são escritas que amalgamam passado, presente e futuro, e podem ser lidas com a intenção de recuperar cada uma delas na interpretação filosófica. Esse gesto coloca em movimento aquelas instâncias temporais, provocando o seu encontro. Entretanto, como se sabe, antes de mais nada, tal encontro é intervenção: ela é da ordem do choque que marca o lugar onde é possível mostrar a verdade, na história, com todo o seu mistério. Esse lugar, em outras palavras, se instaura “exatamente como Giedion nos ensina a extrair da arquitetura da época, em torno de 1850, os traços fundamentais da arquitetura de hoje, [como ele] queremos reconhecer, nas formas aparentemente secundárias e perdidas daquela época, a vida de hoje, as formas de hoje”<sup>784</sup>.

Por isso, Benjamin questiona, como sempre, a forma de apresentação da verdade, ou ainda a forma como se reconta a história:

782 BENJAMIN, W. *Passagens*, [N 1 a, 2], ed. cit. p. 501

783 BENJAMIN, W. *Passagens*, [N 2, 4], ed. cit. p. 503

784 BENJAMIN, W. *Passagens*, [N 1, 11], ed. cit. p. 500-501

Um problema central do materialismo histórico a ser finalmente considerado: será que a compreensão marxista da história tem que ser necessariamente adquirida ao preço da visibilidade [*Anschaulichkeit*] da história? Ou: de que maneira seria possível conciliar um incremento da visibilidade com a realização do método marxista? A primeira etapa desse caminho será aplicar à história o princípio da montagem. Isto é: erguer as grandes construções a partir dos elementos minúsculos, recortados com clareza e precisão. E, mesmo, descobrir na análise do pequeno momento individual o cristal do acontecimento total. Portanto, romper com o naturalismo histórico vulgar. Apreender a construção da história como tal. Na estrutura do comentário. Resíduos da história.<sup>785</sup>

Ora, para Benjamin, cada momento histórico guarda suas potencialidades revolucionárias e pode ser lido na escrita da história, cujo lugar está marcado nas obras de uma cultura. Para ele, elementos materiais da cultura do século XIX, como a arquitetura já ultrapassada das arcadas parisienses, expressavam os desejos de uma época. A possibilidade de sua visualização só poderia ser pensada como uma intervenção política. Sob esse foco, as notas das *Passagens* expressam a arte de colecionar e montar as mais triviais manifestações como tendências de uma época, que contam a sua história. O *flâneur*, a moda, as Arcadas, os interiores, a prostituição, o jogo, a fotografia e tantos outros temas são os elementos materiais do estudo de Benjamin que expõem a história do século XIX, no microcosmo das ideias. Richard Wolin, no artigo “*Walter Benjamin failed messianism: On-Way Street*”<sup>786</sup>, escreve que, principalmente, a seção N das *Passagens* deixa claro que Benjamin tinha a pretensão utópica de revitalizar o Marxismo. Comenta que Benjamin, inspirado pela leitura de Lukács em *História e consciência de Classe*, seduzido pelo comunismo radical, incentivado pelas propostas surrealistas e voltado para o modernismo cultural, tenta unir surrealismo e marxismo para mostrar e evitar que os mitos modernos continuem promovendo o espírito acrítico do homem moderno. Na sua interpretação, a grande quantidade de notas no *Projeto das Arcadas* são apontamentos de um escatologista, e observa que, na visão de Benjamin – na medida em que o marxismo ortodoxo sucumbiu a preconceitos econômicos e científicos, tornando-se ele mesmo burguês –, somente uma contundente introdução de conceitos estéticos e messiânicos poderia redimi-lo e torná-lo útil. O filósofo estabelece uma correlação entre os fenômenos que se

785 BENJAMIN, W. *Passagens*, [N 2, 6], ed. cit. p. 503

786 RICHARD WOLIN. “*Walter Benjamin failed messianism: On-Way Street*” in *The New Republic On-line\_Issue*, date: 01. 24.00. Essay-review of “*The Arcades Project by Walter Benjamin*”, translated by Kevin McLaughlin, Harvard University Press, 1,054pp. Sobre o mesmo tema ver o capítulo 4 de *An Aesthetic of Redemption*, p. 107.

manifestam na vida da Paris do século XIX e a esfera econômica, mostrando que, embora o capitalismo industrial apontasse para uma era de abundância, seu potencial utópico ficara distorcido, evidenciando as injustiças nas relações de produção numa sociedade de classes. Wolin observa que Benjamin, contra o marxismo ortodoxo, o qual se tornou uma repressiva ciência de legitimação do Stalinismo,<sup>787</sup> se volta para os trabalhos de socialistas utópicos como Fourier e Saint-Simon. Para Benjamin, suas doutrinas guardavam “as imagens do desejo” e as fantasias ou sonhos de uma futura sociedade sem classes; por isso, esses pensadores não podiam ser tratados como charlatães quixotescos. Assim, afastado dos mitos do “marxismo vulgar”, evita uma leitura determinista da cultura do século XIX, a qual estabelecia uma ligação direta da cultura com o desenvolvimento econômico. Benjamin confirma que a categoria da expressão assina o modo de mostrar que os objetos culturais de uma época expõem a sua infraestrutura econômica. A expressão é que contém a verdade de uma época. Benjamin está convicto de que, através da crítica das obras de uma cultura, é possível iluminar a esfera econômica e política, e apontar o lugar em que novos conceitos são exigidos para que mudanças revolucionárias sejam realizadas.

A intenção de Benjamin é iluminar a escrita do século XIX, no instante da leitura que torna possível salvar seus mortos: o instante que mostra a pós-história inscrita num momento do passado. No poder destrutivo das citações, Benjamin vê a esperança de sobrevivência dos períodos históricos, a sobrevivência da tradição e de sua transmissão. O filósofo comenta que “a história primeva do século XIX” não teria interesse, se apenas significasse que as formas da história primeva deveriam ser encontradas nos repertórios do século XIX. “Somente onde o século XIX fosse apresentado como forma originária da história primeva – isto é, como uma forma na qual toda a história primeva se agrupa de maneira nova em imagens que pertencem àquele século – o conceito de uma história primeva do século XIX teria sentido”<sup>788</sup>. Na distância do século XX, Benjamin se aproxima do século

---

787 Wolin observa no referido artigo que Benjamin e seus contemporâneos da Escola de Frankfurt eram “marxistas culturais”. O “marxismo ortodoxo”, do qual Benjamin se afasta, se definia como uma ciência empírica baseada na dimensão econômica. Depois da Primeira Guerra, este experienciou uma crise: embora acreditasse que todas as condições para uma mudança revolucionária estivessem na Europa, a revolução aconteceu na Rússia e se desenvolveu em um cenário bem diferente do imaginado por Marx. A Escola de Frankfurt, tentando entender a natureza não revolucionária do proletariado europeu, elegeu como foco de estudo o “fator subjetivo” ou a “reificação da consciência” (que escapou do horizonte do marxismo ortodoxo, com suas pretensões científicas). Esta caracterizava as facilidades e frivolidades próprias da cultura burguesa e era responsável pelo sono profundo em que os indivíduos caíam.

788 BENJAMIN, W. Passagens, [N 3 a, 2], ed. cit. p. 505

XIX e o traz para o presente de sua escrita, mostrando nele a pré-história dos tempos sombrios que assolam a Europa.

O livro das *Passagens* mostra, portanto, que o lugar onde é possível detectar o ponto crítico da história anterior do século XX é a materialidade dos objetos culturais construídos no século XIX. Benjamin coloca de um lado da balança os fenômenos dessa época: movimentos de vanguarda, os movimentos políticos, as construções de ferro, a biblioteca, os livros infantis, a literatura e a filosofia, as técnicas de reprodução cinematográficas e fotográficas, os interiores das casas, dos restaurantes e das arcadas, os monumentos, os lugares, enfim, a vida da Paris do século XIX. Esses fenômenos estão sob o foco da compreensão de que dizer a história é mostrá-la “como uma vida posterior do que é compreendido e, por isso, aquilo que foi reconhecido na análise da ‘vida posterior das obras’ de sua ‘fortuna crítica’, deve ser considerado como o fundamento da história em geral”<sup>789</sup>. Então, no outro lado da balança, o filósofo coloca seus elementos críticos: a força da experiência teológica, a força do imagético na afirmação da categoria da expressão e da alegoria como o modo de apresentação da verdade; a força política da denúncia do poder hipnótico do mito moderno do progresso e sua concretização exposta na ânsia do consumo capitalista, principalmente na arquitetura das arcadas e na moda; enfim, a construção de um novo conceito de tempo e de história como experiência da verdade, como concretização de um conceito de experiência que ganha a plenitude do seu sentido no “agora”. Apontando, portanto, o conteúdo de verdade inscrito na leitura subjacente a cada objeto histórico visado pelo presente. Nessa perspectiva, o “presente determina no objeto do passado o ponto onde divergem sua história anterior e sua história posterior, a fim de circunscrever seu núcleo”<sup>790</sup>.

Trata-se de um modo singular de apresentar uma época, o qual segue a convicção de que é preciso apontar o lugar exato onde se aloja seu mistério e, por conseguinte, sua verdade. Trata-se de mostrar o lugar exato no passado focado pela crítica e considerá-lo como a pré-história que se iluminará e possibilitará clarear a pós-história de uma época. Benjamin não pretende desvelar o mistério da verdade de uma época, mas iluminar na escrita de sua pré-história a sua pós-

---

789 BENJAMIN, W. *Passagens*, [N 2, 3], ed. cit. p. 502

790 BENJAMIN, W. *Passagens*, [N 11, 5], ed. cit. p. 518

história, que só o presente pode apresentar como a experiência dialética da verdade em seu véu.

Posicionando as velas de seu pensamento em direção às imagens que lampejam no céu da história, Benjamin pretende fazer falar o passado no presente, que periga se calar e sucumbir a uma repetição vazia e infernal. Entretanto:

Não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança sua luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é a dialética na imobilidade. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal e contínua, a relação do ocorrido com o agora é dialética – não é uma progressão, e sim uma imagem, que salta. – Somente as imagens dialéticas são imagens autênticas (isto é: não-arcaicas), e o lugar onde as encontramos é a linguagem. Despertar.<sup>791</sup>

O filósofo mostra que é possível salvar os mortos entre os vivos, ou melhor, salvar o “outrora” no “agora”. Este é o momento em que a verdade aparece e destrói o tempo cronológico, o qual sustenta o conceito tradicional de história e a ideologia que o mantém: o ideal de progresso. Sobre esse ideal, Benjamin explica:

O conceito e progresso deve ser fundado na ideia de catástrofe. Que “as coisas continuam assim” – eis a catástrofe. Ela não consiste naquilo que está por acontecer em cada situação, e sim naquilo que é dado em cada situação. Assim, Strindberg afirma (em *Rumo a Damasco?*): o inferno não é aquilo que nos aguarda, e sim esta vida aqui.<sup>792</sup>

Nesse caminho, ao historiador é atribuída a tarefa de interpretar uma época, de acordo com uma visão não causal da relação entre os diversos momentos do tempo histórico, a partir do presente do historiador. Esse é o momento em que é possível interromper o curso do mundo e mostrar que a imagem do “sempre dado” é a catástrofe que se acumula, na ilusão do progresso. Trata-se do tempo que para e se imobiliza: é um tempo “que define exatamente aquele presente em que ele mesmo [o historiador] escreve a história”<sup>793</sup>.

Ora, tal interrupção corresponde ao instante crítico de reflexão, que inscreve a ação revolucionária de construir imagens que mostram a relação entre dialética, mito e imagem. Os elementos do sonho utilizados no momento do

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

792 BENJAMIN, W. *Passagens*, [N 9a, 1], ed. cit. p. 515.

793 BENJAMIN, W. “Sobre o conceito da história”, tese 16, ed. cit. p. 230.

despertar, instaurando a consciência do mito que leva ao torpor, é um processo dialético de ruptura e descontinuidade que se dá com a percepção de uma imagem que lampeja em um instante, captando o ocorrido. Por isso, este se salva, a partir da consciência de que o ocorrido estava irremediavelmente perdido, morto. De acordo com essa perspectiva, Benjamin confirma que a vida histórica da criatura é expressão da mortalidade e da decomposição eterna e só pode ser simbolizada pelo alegorista, cuja visão histórico-filosófica constata que “*todo* significado cessou de ser evidente em si mesmo” e em meio aos fragmentos, às “cinzas do vivido”, constrói um novo sentido para o mundo. Benjamin pode dizer que a natureza sempre foi alegórica, pois a natureza e o mundo dos mitos são um só. Ela é lugar das forças obscuras da noite, do mistério, o lugar do sentido que tem que ser redimido. Para Benjamin, a natureza “sempre foi alegórica” porque representa a totalidade da criação e a possibilidade da revelação de um sentido possível a partir de sua linguagem, a partir das imagens, cujo índice histórico vai permitir uma leitura da sua escrita e, desta maneira, recontá-la. Das ruínas, surge a imagem dialética capaz de revelar a mitologia que esconde o conteúdo de verdade de tal objeto.

Benjamin cita, na seção das *Passagens*, as observações de Adorno sobre considerações de Kierkegaard quanto à relação entre dialética, mito e imagem. Segundo este último, quando o elemento imagético aparece retraído e sem força, aparece como um “fóssil antidiluviano”, lembrando um outro tipo de existência. Para Adorno, essa profunda intuição entre dialética, mito e imagem indica que a natureza se impõe na dialética como algo já sem vida e antiquado. “A dialética detém-se na imagem e cita, no acontecimento histórico mais recente, o mito como passado muito antigo: a natureza como história primeva.” Diante dessa constatação, vê que as imagens que conduzem a dialética e o mito a um ponto de indistinção são “verdadeiramente ‘fósseis antidiluvianos’”. Essas imagens podem ser denominadas com a fórmula de Benjamin, imagens dialéticas, “cuja concludente definição da alegoria, vale também para a intenção alegórica de Kierkegaard como figura da dialética histórica e da natureza mítica”. Segundo essa intenção, elas estruturam a alegoria como Benjamin a define no estudo do

barroco: “‘na alegoria, a fâcies hipocrática da história revela-se ao observador como paisagem primeva petrificada’. Resíduos da história”<sup>794</sup>.

A intenção do trabalho de Benjamin é mostrar que o conceito de história não se explica por um processo de desenvolvimento contínuo, mas a partir das rupturas na sua continuidade aparente. Nas falhas, nos imprevistos que interrompem a história, está a chave para se compreender que a verdade aparece no instante de um clarão como fragmento da verdade original, como fragmento de uma origem e, portanto, despida de sua máscara de totalidade, de beleza aparente e perfeição. Por isso, Benjamin observa que “a imagem dialética é aquela forma do objeto histórico que satisfaz às exigências de Goethe para o objeto de uma análise: revelar uma síntese autêntica. É o fenômeno originário da história”<sup>795</sup>. Portanto, ele é o objeto da história que se torna visível quando arrancado do seu curso *continuum*, evidenciando sua estrutura monadológica. No seu interior se confronta a história e, dessa confrontação, participam, em escala reduzida, todas as forças e interesses históricos. Assim, “graças a sua estrutura monadológica, o objeto histórico encontra, representada em seu interior, sua própria história anterior e posterior”<sup>796</sup>. Ele carrega e descarrega a carga explosiva que salva, tanto a política como a história.

E, por isso, esse objeto mostra que há pontos na história em que a tradição se interrompe, evidenciando as asperezas que servem de apoio para quem quiser ir além e descobrir momentos revolucionários que ficaram esquecidos. Trata-se, de “arrancar por uma explosão [*sprengt ab*] a época da continuidade da história reificada”<sup>797</sup> e, assim, instaurar “o confronto com a historiografia convencional e com a ‘celebração’, tendo como base a polêmica contra a empatia”<sup>798</sup>. Esse é o momento destrutivo ou crítico na historiografia materialista, isto é, o momento em que se constitui o objeto histórico e se faz explodir a continuidade da história.

Assim se explica o porquê de a pré-história estar intimamente ligada ao conceito de Origem, como o concebe Benjamin. Ela não se relaciona com a gênese, isto é, com um ponto fixo no passado, mas com aquilo que não foi compreendido, que está no passado recente e eclode como novo transformando o presente e o futuro. É justamente a relação dialética entre o “agora” e o “outrora”

794 BENJAMIN, W. *Passagens*, [N 2, 7], ed. cit. p. 505 e ODBA, p. 188

795 BENJAMIN, W. *Passagens*, [N 9 a, 4], ed. cit. p. 516

796 BENJAMIN, W. *Passagens*, [N 10, 3], ed. cit. p. 517

797 BENJAMIN, W. *Passagens*, [N 9 a, 6], ed. cit. p. 516

798 BENJAMIN, W. *Passagens*, [N 10, 4], ed. cit. p. 517

que coloca em cheque a imagem arcaica, cuja temporalidade evolutiva mantém nela o mito e impede o despertar. Por isso, a pré-história de uma época surge em união com sua pós-história no “agora” dialético, cuja imagem é cognoscibilidade que traz a marca da ruptura e a marca do momento crítico, perigoso, que está no fundo de toda leitura.

Para Benjamin, portanto, agir revolucionariamente é reagir a uma constelação de perigos que ameaça tanto o objeto da tradição quanto seus destinatários e, assim, afirmar sua atualidade. É neste instante que acontece a apresentação da história que tem por objetivo “ultrapassar o domínio do pensamento”. Após citar essa frase de Engels, Benjamin observa em um fragmento das *Passagens* que:

Ao pensamento pertencem tanto o movimento quanto a imobilização dos pensamentos. Onde se imobiliza numa constelação saturada de tensões, aparece a imagem dialética. Ela é a cesura no movimento do pensamento. Naturalmente seu lugar não é arbitrário. Em uma palavra, ela deve ser procurada onde a tensão entra os opostos dialéticos é o maior possível. Assim, o objeto construído na apresentação materialista da história é ele mesmo uma imagem dialética. Ela é idêntica ao objeto histórico e justifica seu arrancamento do *continuum* da história.<sup>799</sup>

O modo de apresentar essas imagens na escrita filosófica, portanto, é a chave para se entender o conceito de história de Benjamin. É o processo de leitura e escrita que constrói suas imagens e explica como o filósofo compreende a história e como a história acontece para ele. Essa imagem é dialética, pois traz no seu interior o índice histórico, que permite a crítica. Tal índice não se refere a um tempo cronológico, onde os acontecimentos são colocados em cada lugar da história. “O índice histórico das imagens diz, pois, não apenas que elas pertencem a uma determinada época, mas, sobretudo que elas só se tornam legíveis numa determinada época. E atingir essa ‘legibilidade’ constitui um determinado ponto crítico específico do movimento em seu interior”<sup>800</sup>. Como mostra David S. Ferris no ensaio “Aura, resistência e o evento da história”<sup>801</sup>, o índice histórico que caracteriza a imagem, segundo Benjamin, tem duas funções: é ao mesmo tempo reconhecimento de um tempo histórico específico, ao qual a imagem pertence, e o

799 BENJAMIN, W. *Passagens*, [N 10 a, 3], ed. cit. p. 518

800 BENJAMIN, W. *Walter Benjamin. Passagens*, ed. cit. [N3, 1], p. 504-5. *Paris capital du XIXe siècle – Le livre des Passages*, trad. Jean Lacoste. Paris, Cerf, 2000.

801 FERRIS David S. *Walter Benjamin. Theoretical questions*, Stanford, California: Stanford University Press, 1996, p.13-14

reconhecimento de um outro tempo, no qual a imagem pela primeira vez se tornou legível ou lisível. O índice propriamente histórico é aquele, portanto, que não só compreende esses dois momentos, mas que também inclui a possibilidade de reconhecê-los. Segundo Benjamin, a possibilidade desse índice se tornar visível é uma característica da imagem mesma que, no seu movimento interior, o apresenta. Além do mais, o duplo reconhecimento histórico que constitui o índice é atribuído ao movimento que define a imagem como uma essencialidade crítica. O ponto crítico da imagem, portanto, é que vai apresentar a história, pois, diz Benjamin, “todo presente é determinado por aquelas imagens que lhe são sincrônicas: cada agora é o agora [*Jetztzeit*] de uma determinada cognoscibilidade”<sup>802</sup>. O sincronismo da imagem com o presente recusa qualquer abstração, já que é, ao mesmo tempo, história e reconhecimento. “Tudo que responder pelo nome de história, tudo que possuir o momento anunciado como ‘agora’ tem seu lugar no que Benjamin chama de ‘agora de uma recognoscibilidade’”<sup>803</sup>, diz Ferris.

Se para Benjamin tudo que aparece só o faz neste “agora” de uma cognoscibilidade que é reconhecimento, a história não pertence ao passado, mas sim ao presente. O presente é constituído por uma imagem e esse presente é o único meio pelo qual a imagem pode ser reconhecida. O passado, portanto, não é repetido no presente. A relação do passado com o presente é dada na imagem que mostra o que poderia ter sido no agora, mostra sua pré e pós-história<sup>804</sup>. Somente a imagem presente permite a relação com o passado, pois ela não transmite a passagem do tempo histórico, mas reflete a historicidade inscrita na intensidade e na tensão do encontro do presente, do passado e do futuro. Nesse sentido, compreende-se porque tal encontro é caracterizado com o conceito operatório de origem, o qual, “apesar de ser uma categoria histórica, não tem nada a ver com a gênese” e localiza a origem “no fluxo do vir a ser como um torvelinho que arrasta em sua corrente o material produzido pela gênese”<sup>805</sup>. Explica-se, também, desta forma, porque a origem se diz nas imagens que atendem à exigência contraditória do movimento da memória que suspende o tempo, diz e silencia, retrocede, salta e se arrisca em uma dialética que, na tensão e na densidade de uma fratura, faz emergir o novo. Elas param o tempo e rompem com o discurso do mesmo,

802 BENJAMIN W. *Walter Benjamin. Passagens*, ed. cit.[N3, 1], p. 504-5.

803 FERRIS, David S. *Theoretical questions*, ed cit p. 10

804 BENJAMIN, W. *Passagens*, ver [N 7 a, 1], p. 512.

805 BENJAMIN, W. “Prefácio” *Origem do drama barroco alemão* ed. cit. p. 67

expondo o estranhamento relativo a um modo diferente de pensar. O conceito de origem esclarece, enfim, que:

A imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo para formar uma constelação. Em outras palavras: a imagem é a dialética na imobilidade. Pois, enquanto que a relação do presente com o passado é puramente temporal e contínua, a relação do ocorrido com o agora é dialética – não de natureza temporal, mas imagética. Somente as imagens dialéticas são autenticamente históricas, isto é, imagens não arcaicas. A imagem lida, quer dizer, a imagem no agora da cognoscibilidade, carrega no mais alto grau, a marca do momento crítico, perigoso, subjacente a toda leitura.<sup>806</sup>

Esse, então, é o momento linguístico que Benjamin formula nos textos de 1940, como *Dialektik im Stillstand*, a “dialética parada”. A dialética que apresenta a ideia como imagem de uma imobilização. Nela está o objeto histórico, arrancado do contínuo do curso da história. Esse objeto é imagem dialética que lampeja e salva aquilo que “estará irremediavelmente perdido no instante seguinte”<sup>807</sup>.

Benjamin anota no seu “arquivo” de notas das *Passagens*:

O passado deixou nos textos literários imagens de si mesmo, comparáveis às imagens que a luz imprime sobre uma chapa sensível. Só o futuro possui reveladores suficientemente ativos para examinar perfeitamente tais clichês. Várias páginas de Marivaux ou de Rousseau contêm um sentido misterioso que os primeiros leitores não podiam decifrar plenamente. André Mongolond, *Le Prérromantisme Français*, vol.I, *Les Héros Prérromantique*, Grenoble, 1930, p. XII.<sup>808</sup>

Trata-se do momento em que se configura a imagem carregada de significado, a qual torna legível o histórico, construído das cinzas do vivido. Portanto, não se trata de contar a história epicamente como um era uma vez, que repete as coisas como realmente aconteceram, mas com a força da imagem dialética, na qual, diz Benjamin, “a verdade é carregada de tempo prestes a explodir. (Esta explosão, e nenhuma outra, é a morte da intenção, que coincide com o nascimento do verdadeiro tempo histórico, do tempo da verdade.)”<sup>809</sup>.

806 BENJAMIN, W. *Walter Benjamin. Passagens*, N 3, 1, ed. cit., p. 505.

807 BENJAMIN, W. *Walter Benjamin. Passagens*, [N 9, 7], ed. cit. p. 515

808 BENJAMIN, W. *Walter Benjamin. Passagens*, [N 15 a, 1], ed. cit. p. 524

809 BENJAMIN, W. *Walter Benjamin. Passagens*, [N 3, 1], ed. cit. p. 505

Assim, exige-se, de fato, o processo de vivificação<sup>810</sup> da obra que é vida histórica: ela ganha uma sobrevida e torna-se a vida da verdade ou o tempo da verdade, no “agora” – o “agora” que surge com a morte da intenção e interrompe o curso do tempo quando encontra com o “outrora”. Portanto, trata-se do ato teórico da apresentação (*Darstellung*) da história que rompe com o curso contínuo, em que a tradição se afirma como história dos vencedores sem questionamento. Trata-se do gesto que destrói o mesmo, no “agora” de uma cognoscibilidade. Porque, como diz Benjamin, nas *Passagens* e nas *Teses* que mostram seu conceito de história, “a autêntica concepção de tempo histórico baseia-se inteiramente na imagem da redenção”<sup>811</sup>.

Benjamin concebe a redenção como um momento fugaz que se dá pela ruptura. Trata-se do instante de visibilidade e de intensificação da significação que a construção de uma imagem permite. Porque a imagem surge no presente daquele que está disposto a ler o passado e salvá-lo. Essa salvação tem seu lugar no presente, em uma escrita que apresenta o novo e logo se oferece a uma nova interpretação. Ela é a imagem, sempre indeterminada, que torna possível e visível a verdade. Por esse motivo, diz Benjamin,

É importante afastar-se resolutamente do conceito de “verdade atemporal”. No entanto, a verdade não é – como afirma o marxismo – apenas uma função temporal de conhecer, mas é ligada a um núcleo temporal que se encontra simultaneamente no que é conhecido e naquele que conhece. Isto é tão verdadeiro que o eterno, de qualquer forma, é muito mais um drapeado em um vestido que uma ideia.<sup>812</sup>

A verdade é efêmera, fugaz e, ao mesmo tempo, eterna. É imagem dialética em que o ocorrido de uma determinada época é, sempre, simultaneamente, o “ocorrido desde sempre”<sup>813</sup> que se revela em uma época determinada, como uma imagem onírica que pode ser interpretada ou traduzida: uma imagem vivificada. Ora, a vivificação, proposta por Benjamin no seu estudo sobre o *Trauerspiel* e nas *Afinidades eletivas de Goethe*, se dá na construção da imagem dialética que rompe com a extensão histórica, com o conteúdo material da

---

810 Essa vivificação, portanto, não se refere à consciência de que o objeto julgado belo estimula as faculdades superiores e as vivifica, instaurando entre elas um jogo livre, que prova sua harmonia a priori. Não há juízo, mas apresentação. Ver *Passagens*, seção J 76 a, 4, p. 409

811 BENJAMIN, W. *Passagens*, [N 13a, 1], ed. cit. p. 521 e “Sobre o conceito de história”, ed. cit. p.222 e seguintes.

812 BENJAMIN, W. *Passagens*, [N 3, 2], ed. cit. p. 505

813 BENJAMIN, W. *Passagens*, [N 4, 1], ed. cit. p. 505

obra e constrói a ideia, a partir do aniquilamento da beleza aparente da obra: a partir das ruínas que se acumulam e esperam por redenção.

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 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.<sup>814</sup>

Um fragmento de uma carta de Adorno, de 1935, citado e comentado por Benjamin nas *Passagens*, clareia suas noções:

[...] “Pelo fato de as coisas mortas responderem, enquanto imagens, pelas intenções subjetivas, estas se apresentam como imemoriais e eternas. Imagens dialéticas são constelações entre coisas alienadas e o significado incipiente, detendo-se no instante de indiferença entre a morte e o significado. Enquanto na aparência, as coisas são despertadas para o que é mais novo, a morte transforma os significados no que é mais antigo”. Com respeito a essas considerações, deve-se ter em conta que, no século XIX, o número das coisas ‘esvaziadas’ aumenta numa medida e num ritmo antes desconhecido, uma vez que o progresso tecnológico retira continuamente de circulação os novos objeto de uso.<sup>815</sup>

Tal ideia mostra o tempo tenso e intenso da dialética do “agora de uma cognoscibilidade”, a qual redime o passado e o presente no limite das significações, no limite alegórico da destruição crítica. Nesse sentido, a experiência dialética, ao recusar a repetição do passado, a aparência do sempre igual, também pode ser considerada política, pois “a experiência política autêntica está absolutamente livre dessa aparência”<sup>816</sup>. O “agora de uma cognoscibilidade” pode ser considerado como o “agora de uma recognoscibilidade”, confirmando o pensamento de Benjamin quando diz: “com efeito, a revolução copernicana, dialética da rememoração”<sup>817</sup>. A experiência dialética e política que está na experiência da verdade responde por aquilo que desperta uma época do seu sono mítico, marcando a passagem do tempo na sua imobilização e na sua intensificação. O privilégio da instância do presente do historiador que apresenta

814 BENJAMIN, W. *Origem do drama barroco alemão*, p. 204 e *Passagens*, [ N 2, 1 ], [N 2, 3] e

815 BENJAMIN, W. *Walter Benjamin. Passagens*, ed cit [N 5, 2], p. 508

816 BENJAMIN, W. *Passagens*, [N 9, 5], ed. cit. p. 515

817 BENJAMIN, W. *Passagens*, [K1, 3], ed. cit. p. 406

ideias, portanto, é essencial. Porque “escrever a história significa dar às datas a sua fisionomia”<sup>818</sup>, ou ainda salvá-la, reconhecendo, citando, e trabalhando as suas ruínas do presente colhidas como atenção ao presente e resposta ao chamado do passado. É tarefa do historiador escrever a história em imagens capazes de dar um rosto à história: imagens petrificadas que suspendem e movimentam, ao mesmo tempo, o tempo, e se oferecem a uma infinidade de significações.

### 5.3

#### O rosto alegórico do conceito da história

Nas *Passagens* e nas teses *Sobre o conceito de história*, Benjamin cumpre a tarefa de enfrentar a questão filosófica que transparece desde seus trabalhos de juventude: expor um novo conceito de história. A seção epistemológica das *Passagens* discute a peculiar relação entre sonho e despertar que sublinha a importância do caráter visual, ou melhor, o caráter imagético do projeto de Benjamin, que absorve a teologia como elemento essencial de sua construção. Esta seção e todas as páginas desse grande livro confirmam a especificidade do paradigma epistemológico, estético-histórico-político-teológico, que estrutura sua crítica e mostra as questões, sempre as mesmas, que estão amalgamadas nas formas alegóricas que assinam suas teses *Sobre o conceito da história*. Esses últimos trabalhos do filósofo exigem um retorno do nosso olhar.

As “Teses” *Sobre o conceito da história* são construídas com configurações, com imagens indeterminadas e obscuras, cuja dialética responde ao rigor teórico exigido pelo assombro e pelo perigo dos episódios que Walter Benjamin experiencia. O filósofo cumpre o papel do historiador atento ao lugar que ocupa na história, atento ao presente vivido e, por isso, carregado de tensões e contradições. O instante do discurso do historiador tem a especificidade de deslocar a esfera do vivido para o domínio da história e, assim, realizar a revolução que afirma a ideia de uma experiência subjetiva, referida a um tempo qualitativo e singular, que se opõe a um tempo objetivo e linear. O tempo recupera sua plenitude qualitativa e significativa porque se apresenta carregado de imagens cuja dialética é capaz de redimir a história.

---

818 BENJAMIN, W. *Passagens*, [N 11, 2], ed. cit. p. 518

As imagens dialéticas estruturam as alegorias e estas liberam a consciência do fardo do passado numa relação aurática que promove a rememoração e o despertar. Trazendo o passado para perto, a imagem dialética brilha e engendra a renomeação da história, utilizando os elementos do sonho ao despertar, pois este é o cânone da sua dialética. O filósofo considera que “tal utilização é exemplar para o pensador e obrigatória para o historiador”<sup>819</sup>. Trata-se do trabalho de *Darstellung*, da apresentação da verdade, no sentido filosófico que podemos ler logo no começo do trabalho sobre o barroco: “A apresentação como desvio”. A verdade é apresentada em sua historicidade, num tempo pleno de sentido, portanto não homogêneo e vazio. No desvio da linguagem, o tempo marca seu lugar em uma nova forma de dizer experiências vividas que ainda permanecem silenciadas. Esse momento crítico se efetiva como intervenção na mudez que impede os homens de alcançar a linguagem capaz de contar suas experiências. É o momento do despertar que dá voz ao que foi esquecido, ao inusitado, ao inóspito, ao real evidente que se encobre no acúmulo das ruínas, na repetição de uma mesma visão de mundo.

Trata-se da dialética da história que mostra o desencanto com a perda da tradição, mas ao mesmo tempo tem a possibilidade de dar sobrevida ao passado, no despertar: o que estava distante se aproxima e, num relampejar, é capaz de fazer o homem rememorar e cumprir desejos não realizados. “Nesse caso, o momento do despertar seria idêntico ao ‘agora da cognoscibilidade’, no qual as coisas mostram seu rosto verdadeiro – o surrealista”<sup>820</sup>. Para Benjamin, este rosto só pode ser pensado sob a categoria da alegoria. Esse rosto, desfigurado pela ação do alegorista, mostra a dialética da história, a qual é capaz de transformar o sofrimento em felicidade e vice-versa.<sup>821</sup> Essa dialética visa o presente, o novo, uma origem e por isso pode estruturar a configuração da história e, assim, dar fisionomia às suas datas. Na verdade, o que Benjamin quer mostrar é que não se recupera a lembrança de um fato bruto ou de fatos históricos que a memória coletiva acumula e assimila como definitivos, mas se reconstrói a história. A especificidade de sua forma é encontrada na alegoria.

819 BENJAMIN, W. *Passagens*, [N 4, 4], ed. cit. p. 506

820 BENJAMIN, W. *Passagens*, [N 3 a, 3], ed. cit. p. 506

821 BENJAMIN, W. *Passagens*, [N 8, 1], p. 513

Nos signos carregados de tempo se descobre “uma realidade frágil e preciosa: a imagem”<sup>822</sup>. A imagem que surge do jogo de correspondências mágicas, livres de regras e, entretanto, disciplinadas por sua inserção histórica. A imagem que se transforma nesse jogo é tocada pelo gesto que destrói e recolhe em suas ruínas os elementos que possibilitam construir uma outra imagem completamente diferente. Como se confirma, o conceito de história de Benjamin é da ordem das ideias, é da ordem da linguagem expressiva do nome, é da ordem da significação, é da ordem da interpretação que se estabelece com o rigor da historicidade do texto. É nessa perspectiva que Benjamin pensa a história como narrativa que expressa o sentido de uma época. O objeto histórico é, ao mesmo tempo e no mesmo momento, aquilo que destrói o curso aparente da história e o que restaura a verdadeira experiência (*Erfahrung*) como ação do homem na história: a ação que recusa um mundo onde a exceção se tornou a regra, reagindo ao choque das vivências (*Erlebnis*) e ao torpor do sono.

Como vimos, a apropriação do tempo inscrita na lírica de Baudelaire tem influência marcante na concepção de tempo que especifica a construção alegórica, descrita como forma filosófica capaz de apresentar a verdade. Benjamin vê na obra de Baudelaire a temporalidade específica do momento estético capaz de construir uma nova experiência histórica, uma nova tradição, uma origem. Convencido de que a história se engendra e se transmite não com fatos brutos, mas sim a partir da proveitosa e fascinante distância daquele que olha e que a supera nesse olhar, Benjamin mostra que esse momento de superação está referido ao despertar, cuja temporalidade específica se realiza na interpretação alegórica. Se o parâmetro de Benjamin é a temporalidade intensiva das obras de arte, é porque seu surgimento instaura a ruptura com o passado e mostra o modo como o curso do mundo pode ser interrompido.

Baudelaire é o poeta que pode inspirar o filósofo que se investe no papel do historiador e se torna o dialético que, com esforço heróico, extrai o novo do sempre igual. Benjamin fala sobre si através de Baudelaire, salientando que o historiador ou o filósofo alegorista trabalham com conceitos, mas esses conceitos são construídos com imagens capazes de deslocá-los e de engendrar o novo na dialética que se instaura em sua apresentação. Assim, Benjamin explica:

---

822 BENJAMIN, W. “A imagem de Proust”, ed. cit. p. 40

Porque para o dialético, o que importa é ter o vento da história universal em suas velas. Para ele, pensar significa: içar velas. Como estão dispostas, isso importa. Para ele, as palavras são apenas velas. O modo como estão dispostas é o que as transforma em conceito.<sup>823</sup>

A forma, que não pode ser pensada sem estar unida a seu conteúdo, é que dispõe as palavras que vão trazer as significações capazes de separar os nexos da vida. Na destruição do sempre aceito, elas podem conservar o frescor de uma percepção original, a cada intervenção na história. Nessa perspectiva, é na intenção alegórica que está a chave da compreensão do trabalho do historiador. Ele constrói imagens na escrita que se tornam antídotos contra o mito e marcam o lugar no presente em que há um “estranho seccionamento do tempo”<sup>824</sup>. Benjamin cita Kierkegaard sobre o “seccionamento do tempo”: “A expressão mais adequada para a existência estética é dizer: ela está no momento. Daí as enormes oscilações às quais está exposta a vida estética”<sup>825</sup>. Trata-se da percepção do abismo temporal nas coisas e a transformação das datas em conteúdos da história, os quais são capazes de lhes dar uma fisionomia. Essa percepção acontece no presente do historiador, compreendido como o lugar da construção da ideia, que configura a verdade e a permite brilhar em uma fulguração.

Nesse trabalho, conjugam-se conexões mágicas, que podem promover o entrecruzamento e o adensamento<sup>826</sup> do tempo e relacionar, de modo intensivo, as imagens do passado e do presente, que se paralisam, se unem e se chocam. Benjamin nos mostra que o clarão súbito despe a história de toda a ilusão e define o presente do historiador<sup>827</sup>; define, também o caráter político da revolução que desperta a história e permite que ela seja escrita a contrapelo: instaura-se um novo conceito de história.

Neste campo, a reflexão de Kant sobre a filosofia da história é inaugural. Seu texto *Ideia de uma história universal de um ponto de vista cosmopolita* apresenta uma reflexão que reivindica a história para o campo da filosofia. Expressa o otimismo Iluminista que pressupõe que todos os homens são dotados de uma luz natural, de uma racionalidade natural que o capacita a apreender e conhecer o real e agir livremente para a realização de seus fins. Nesse caminho, de

823 BENJAMIN, W. “Parque central”, ed. cit. p. 166. E *Walter Benjamin. Passagens*, [ N 9, 8], ed. cit. p. 515

824 Essa é uma expressão de Proust, citada por Benjamin em *Parque Central*, p. 164 e comentada nas *Passagens*, p. 387

825 BENJAMIN, W. *Walter Benjamin. Passagens*, [ J 63,6], ed. cit. p. 387

826 É a configuração de uma imagem que provoca o encontro do passado e do presente e o choque que rompe com o continuum da história

827 MOSÉS, S. *L'ange de l'histoire*, ed. cit. p. 148

acordo com o espírito matemático do cientista, Kant defende a crença no progresso e a necessidade de se discernir entre a concepção geral de história (*Geschichte*) e uma história universal (*Weltgeschichte*). Diferencia, então, a História referente à análise dos acontecimentos específicos da cultura de um povo – o que para Kant é a história do caos, pois não há lógica no particular, na singularidade de um determinado recorte no tempo – da História Universal. Para Kant, a História Universal responde às questões sobre o progresso da humanidade, sobre o fim da história, sobre o “jogo da liberdade da vontade humana”, isto é, sobre as leis naturais universais que determinam as ações humanas. A ideia da História Universal se refere a um ponto de vista cosmopolita de abordagem, o que quer dizer que é a espécie humana que norteia essa abordagem. O sujeito do conhecimento e a espécie humana se identificam, e esta é capaz de garantir o progresso da história, pois caminha em acordo com o movimento explicado pela teleologia da história. É este movimento que dá sentido à história e a torna universal. O sujeito age de acordo com as representações determinadas pelas leis da natureza, leis que a própria razão legisla, ou seja, a finalidade existente na natureza se realiza a partir do encadeamento de causalidades que o sujeito do conhecimento organiza e teoriza. As ações humanas são cosmopolitas, portanto, e se inscrevem como história universal, a partir da concepção que as leis da natureza não estão na natureza, mas na legislação que o sujeito transcendental determina, manifestando sua “autonomia”, isto é, sua liberdade da vontade. Ora, a reflexão da história está referida ao sujeito transcendental e, portanto, à crença de que há “um propósito na natureza que possibilita, todavia, uma história segundo um determinado plano da natureza para as criaturas, as quais procedem sem um plano próprio”<sup>828</sup>. Assim, o indivíduo empírico segue o fio condutor da história, mesmo não percebendo. Este curso racional, que encontra plenitude na natureza, leva a espécie a progredir. É o fio condutor racional da natureza que remove os obstáculos que impedem o “Esclarecimento” (*Aufklärung*) e garante o progresso. O otimismo Iluminista da filosofia da história kantiana acredita na Paz Perpétua que será alcançada pelo desenvolvimento da “espécie”. É a noção de totalidade, de verdade absoluta, de perfeição da moral e da justiça, que garante a reflexão universal e a metafísica da história. Seu enfoque ético, guiado pelo modelo das

<sup>828</sup>KANT, I. *Ideia de uma história universal do ponto de vista cosmopolita*. Trad. Rodrigo Naves e Ricardo Terra. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1986, p. 10.

ciências, limita sua reflexão sobre a história. A cultura iluminista gera o egocentrismo do homem europeu, que passa a se considerar o dono de uma verdade absoluta, incapaz de aceitar ou assimilar ou criar novas verdades.

Na verdade, o heroísmo moderno de Baudelaire é que foi capaz de afirmar a articulação alegórica entre antiguidade e modernidade, tornando a questão de sua distância e aproximação, uma compreensão do tempo inscrito na arte, capaz de fornecer à crítica filosófica e à história da arte, a condição de combater o modelo evolutivo-biológico extensivo que lhe servia de parâmetro.<sup>829</sup> Kátia Muricy observa que Benjamin sugere uma aproximação entre Baudelaire e Nietzsche quanto a essa compreensão ser a essência da arte moderna, quando cita o filósofo comentando a obra de Wagner, em “Parque Central”: “Se Wagner, na escolha de seus temas e no seu proceder dramático, se aproxima da antiguidade, torna-se, graças à sua força de expressão apaixonada, o representante mais importante da modernidade. A frase contém em essência a teoria de Baudelaire sobre a arte moderna”<sup>830</sup>. A relação da modernidade com a antiguidade reflete a experiência do tempo que produz conexões intensivas, que tornam possível experiências críticas. Porque, para Benjamin, cada momento que a obra oferece como momento histórico tem as potencialidades revolucionárias que o olhar crítico do historiador pode transformar em experiências verdadeiramente históricas.

Scholem, em *História de uma amizade*, observa a afinidade entre as concepções de Benjamin com as reflexões de Nietzsche, citando um comentário do nosso autor que mostra a importância da relação entre experiência e história. Benjamin diz ser Nietzsche “a única pessoa que, no século XIX, vira experiências históricas, quando as pessoas só ‘experimentavam’ a natureza”.<sup>831</sup> Benjamin está convicto de que “o modelo das ciências naturais não pode servir para uma teoria da história que a pretenda crítica e ‘a serviço da vida’, como Nietzsche reivindicara em *Sobre a utilidade e as inconveniências da história para a vida*”<sup>832</sup>. O racionalismo kantiano e a noção de historicidade instaurada por Hegel (1770-1831), as quais impregnavam a cultura européia do século XIX, são o foco

829 Ver sobre o tema: Kátia Muricy, *Alegorias da dialética*, ed. cit. p. 188 e seguintes.

830 BENJAMIN, W. “Paris do segundo Império”, em *Obras escolhidas*, vol. III, ed. cit. p. 80.

831 Benjamin, em carta a Scholem de 23/12/1917, reclama do interesse principalmente ético da reflexão de Kant sobre a história e de sua proposta de “tomar de empréstimo às ciências da natureza métodos e modo de observação (introdução de ideia de uma história universal do ponto de vista cosmopolita)”. Cf. *Correspondence I*, ed. cit. p. 140.

832 Sobre esse assunto, ler Kátia Muricy em *Alegorias da Dialética* ed. cit. p. 68-69

da crítica de Nietzsche à cultura de sua época. Em uma crítica à cultura alemã e aos valores cultivados nas universidades, Nietzsche propõe a busca de novos valores “afirmativos” da vida. O filósofo recusa a noção de uma história que é espelho da razão e mostra que é o olhar que não se desvia do sofrimento, que dá o tom afirmativo da experiência voltada para a vida.

Na verdade, textos publicados na juventude de Nietzsche, entre 1874 e 1878,<sup>833</sup> são fundamentais na concepção de história de Benjamin. São considerações extemporâneas, que refletem um pensador à margem de seu tempo, criticando os valores cultivados nas universidades. Nietzsche considera a cultura alemã doente e se propõe ser o terapeuta, que vai livrá-la do niilismo. Suas considerações intempestivas vão contra as concepções de Kant e as ideias de Hegel difundidas na sociedade alemã de seu tempo. Chama a tradição filosófica do idealismo alemão de “filosofia séria”, ironizando sua pretensão de mergulhar na profundidade dos fundamentos dos nossos conhecimentos e de nosso agir moral. Nietzsche procura novos valores “afirmativos da vida” e capazes de encarar o sofrimento. Segundo ele, o sofrimento deve ser tratado com plasticidade, assim como fizeram os gregos. Sob o modelo da Tragédia Grega, propõe-se a realizar a transfiguração da verdade opressora. Segundo o filósofo, sob o véu da arte, sob a forma de ilusão, de aparência, a verdade pode se fazer ver com mais plenitude. A ilusão é necessária à vida, pois com ela é possível haver a cura dos males presentes e é possível criar novos valores de acordo com as necessidades desse presente. Segundo Nietzsche, os fatos passados se tornam fardos que explicam o presente, pois se impõem teleologicamente e recalcam a dimensão trágica da cultura, recalcam a dimensão da vida, das manifestações afetivas, impondo aos homens um falso otimismo.

O filósofo, que se propõe a atacar, dirige suas reflexões para uma história que não é o espelho da razão na busca de seu desenvolvimento pleno, mas que se faz de indivíduos que almejam a felicidade. Deste modo, questiona a história que não se faz como ação para a vida e adoece, hipertrofiando o sentido de história. Aponta para o perigo de o indivíduo se fechar num movimento interno voltado para conhecimentos passados e se abstrair das particularidades, dos conteúdos

---

833 NIETZSCHE, F. *Considerações Intempestivas*, Lisboa, Editorial Presença, 1976. NIETZSCHE, F. “Sobre a verdade e a mentira no sentido extra moral”. In: Pensadores, 1ª edição, São Paulo, Abril Cultural, 1974.

“insignificantes”, das “frivolidades” da vida, perdendo sua capacidade de criar. Nesse caminho, ele se interioriza e sua exterioridade se torna bárbara. Ao compilar fatos, indiscriminadamente, a digestão desses fatos se torna difícil e a negligência com o que deve ser criticado prejudica a compreensão do presente. Paralelamente, não há compreensão do passado. Este deve ser lembrado, sim, mas no seu estrito limite, pois também neste limite deve ser esquecido. Cada época, cada geração tem que ser consciente da importância de sua atuação no presente, para transformar esse presente e viver para o futuro. Assim, saber lidar com as dimensões da vida, sem pensar na espécie, é fundamental. Nessa perspectiva, o “filisteu culto” é nefasto para a cultura. Ele é arraigado ao passado, não está aberto ao novo, está massificado, está de joelhos diante dos fatos. Para Nietzsche, o homem tem que intervir na história e sair da posição de espectador. Suas convicções instauram uma crítica às ideias de Hegel, as quais sufocam a sociedade alemã da época.

Ora, se para Hegel o filósofo é um espectador da história, esta é palco de acontecimentos, que refletem o desenrolar da razão em toda a sua lógica. O filósofo não acredita no poder do historiador de rememorar o que vivencia, pois nega sua capacidade de perceber a inteligibilidade da história na singularidade do presente. O método hegeliano privilegia a temporalização, que se explica pelo conhecimento do processo dialético, o qual resgata todos os acontecimentos na dimensão do sistema. A reflexão sobre o que passou se realiza impondo uma lógica rigorosa à história. Aos momentos positivos contrapõem-se os momentos negativos e irracionais, que refletem os erros da consciência, mas que podem ser absorvidos na síntese e, posteriormente, na história. Todos os fatos são explicados logicamente, fazendo parte de um todo. O sistema reflete a objetividade e a independência da razão, que segue sua determinação e permite a previsão do futuro e a previsão de um fim para a história. Com este método, Hegel incorpora o devir ao ser, integra as mudanças ao processo dialético e aprisiona o movimento na dimensão da síntese. Todos os momentos são resgatados na razão. Todos os acontecimentos são explicados pelo sistema e estão no sistema. Por isso, para Nietzsche, “a história compreendida à maneira de Hegel foi denominada,

ironicamente, a ação de Deus sobre a terra, não passando o próprio Deus de uma criação histórica”<sup>834</sup>.

Nietzsche propõe que os indivíduos sejam atores, na história, desenvolvendo seu lado artístico e intempestivo. Apela para o valor particular dos acontecimentos, em contraposição a essa interpretação histórica da cultura. Por isso, não está preocupado com os fatos em si, mas com a interpretação desses fatos voltada para a sua dimensão compromissada com a vida. A verdade histórica existe, mas não pode ser determinada por padrões externos à vida, não pode ser determinada por um sistema que impinge um modelo do agir. Segundo ele, o excesso de zelo científico tem que ser combatido com o antídoto da arte e da religião. A dimensão supra-histórica da arte é o lugar de criação e possibilidade de refúgio para a dimensão da crítica. Sob o modelo da arte é que o filósofo pode resistir à cultura filisteia, à falsa cultura dos homens que já nascem grisalhos e que se escondem na memória passiva de uma tradição sufocante e paralisadora.

Como Nietzsche, Benjamin considera que o homem transformado em sujeito do conhecimento kantiano, ou sujeito histórico hegeliano, tanto formula conceitos que aprisionam a vida num sistema quanto fica submisso ao excesso de culto à história. O verdadeiro crítico é aquele que nada à contracorrente, é o ator que, na história, desenvolve seu lado artístico e intempestivo, voltado para a arte de renomear.

Benjamin recorre à arte de contar, recorre à narrativa, como forma de transmitir experiências. A narrativa é a forma literária capaz de transformar a matéria, a palavra original, em nova palavra. É capaz de transformar uma experiência passada, em nova experiência. Assim se engendra uma íntima relação entre vida e palavra. A experiência presente e a passada podem ser transformadas no discurso do filósofo. É a força histórica da linguagem que permite corresponder o trabalho do filósofo ao do cronista. Essa correspondência se dá na medida em que o cronista não está preocupado com a objetividade dos fatos, mas com qualquer fato. Está preocupado com a narrativa que pode ter vários sentidos e que pode, sempre, no seio do presente, contar uma nova história. Na 3ª tese de “Sobre o conceito da história”, Benjamin escreve:

---

834 NIETZSCHE, F. “Da utilidade e dos inconvenientes da história para a vida”, em *Considerações Intempestivas*, ed. cit., p. 177.

O cronista que narra os acontecimentos, sem distinguir entre os grandes e os pequenos, leva em conta a verdade de que nada, que um dia aconteceu, pode ser considerado perdido para a história.<sup>835</sup>

Valorizando o particular, os aspectos da vida e da alma, qualquer acontecimento, a narrativa do cronista admite uma multiplicação de sentidos. Ela possibilita o preenchimento do vazio relativo à abstração do conceito, com os instantes que marcam o singular e instauram as correspondências mágicas do texto. Benjamin observa no texto “O narrador”:

Ela [narrativa] não está interessada em transmitir o “puro em si” da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso.<sup>836</sup>

A marca do filósofo ou do historiador que se imprime na narrativa corresponde, portanto, a uma subjetividade outra, a qual se contrapõe à cartesiana ou à iluminista. Ela tem a ver com a memória da linguagem, onde o escritor se dissolve e mostra os desejos coletivos de uma época, lendo o grande livro da história. Ou seja, é imprescindível ao historiador a submissão ao texto. É imprescindível ao crítico/historiador levantar indagações quanto à verdade, porque a crítica deve ultrapassar o comentário: ao ser arrancada do coração do texto, a crítica se efetiva como a chama que ilumina a verdade. Ora, não se pode esquecer que a verdade surge das pesadas achas do passado e das leves cinzas do vivenciado outrora<sup>837</sup> e, dessa maneira, se transmite na reconstrução da história que se dedica à memória dos sem-nome.

É importante lembrar aqui do privilégio que Benjamin concede ao ensaio como totalidade que é vista apenas em um clarão e, deste modo, não apresenta uma explicação do todo, mas indica, comenta Merquior, “o horizonte móvel a que cada objeto é referido, quando a crítica que o descreve ilumina dialeticamente a sua especificidade como relação: a verdade de cada objeto nas suas fronteiras com o outro”<sup>838</sup>. O ensaio ganha uma forma extrema em Benjamin, quando se firma como torso, traço, fragmento cuja intenção alegórica acompanha a progressão do fluxo do tempo e evidencia o mito que adormece uma época. Trata-se de uma forma que

835 BENJAMIN, W. “Sobre o conceito da história” em W. B. Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política, ed. cit. pg.223

836 BENJAMIN, W. Benjamin. “O Narrador”. em *Magia e técnica, arte e política, Obras escolhidas I*, ed. cit. pg. 205

837 BENJAMIN, W. “As afinidades eletivas de Goethe”, ed. cit. p. 14. Citação modificada.

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

acolhe um traço escolhido “recusando uma mediação universal que em Hegel e Marx funda a totalidade”. Nessa perspectiva, citando Adorno, o autor explica que, para Benjamin, “interpretar fenômenos materialisticamente significava não tanto explicá-los a partir do todo social, quanto referi-los imediatamente, em sua individuação e isolamento, a tendências materiais e a lutas sociais”. Assim, continua: “quando a crítica não dispõe mais da imagem do Todo, quando o movimento da mediação não mais aparece num fenômeno determinado (como a reificação lukácsiana, o fetichismo da mercadoria em Marx, ou o seu reverso e destruidor, a práxis do proletariado), a totalidade é apenas um clarão”<sup>839</sup>.

Para que essa interpretação se realize, é preciso um esforço específico de concentração sobre os detalhes, pois deles é que se desprende o clarão que ilumina como uma revelação, excluindo qualquer intenção subjetiva solipsista ou transcendental. A revelação, a iluminação profana ou o despertar são palavras que se correspondem e expressam o momento, no qual é apontado o lugar da dialética provocada pela contemplação filosófica e instaurado um novo sentido à obra. Portanto, uma experiência que independe de qualquer demonstração, argumentação ou lógica de causalidade. Por isso, Benjamin escreve, no livro das *Passagens*, que procura ler a natureza e a sociedade profanamente como livros sagrados. E, nessa perspectiva, realiza seu trabalho de compilação de citações e observações, indo além da forma tradicional do ensaio. Na verdade, sob a inspiração das montagens cinematográficas e surrealistas, apresenta os conteúdos materiais de onde arranca o conteúdo de verdade de uma época. Os fragmentos de sua construção realizam radicalmente sua intenção de mostrar, prescindindo da interpretação do autor. Eles promovem o surgimento de significações que dispensam nexos lógicos e apresentam por si mesmas as questões inscritas no passado, no qual não puderam ser lidas. Elas aparecem justamente na descontinuidade, na interrupção e na imobilização de imagens capazes de tornar visível o presente. São imagens que salvam os mortos na vida, na medida em que dão nome aos sem-nome, num processo no interior da história. A possibilidade de Redenção, portanto, só pode ser pensada a partir da concepção de inacabamento da história. Em resposta à carta de Horkheimer de 16 de março de 1937, Benjamin mostra o erro da interpretação do filósofo que entendeu que o inacabamento da

---

839 MERQUIOR, J. G. *Arte e sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin*, ed. cit. p. 116

história proposto por Benjamin, necessariamente, levasse à crença no Juízo Final; e também que, em relação existência humana, “não a felicidade, e sim a infelicidade é selada pela morte”. Benjamin comenta então, no livro *Passagens*:

O corretivo dessa linha de pensamento pode ser encontrado na consideração de que a história não é apenas uma ciência, mas igualmente uma forma de rememoração. O que a ciência “estabeleceu”, pode ser modificado pela rememoração. Esta pode transformar o inacabado (a felicidade) em algo acabado, e o acabado (o sofrimento) em algo inacabado. Isto é teologia: na rememoração, porém, fazemos uma experiência que nos proíbe de conceber a história como fundamentalmente ateológica, embora tampouco seja permitido tentar escrevê-la com conceitos imediatamente teológicos.<sup>840</sup>

Benjamin radicaliza a noção de tempo e volta o olhar para a tradição, mas não como uma herança funesta. Quando se propõe a salvar o passado e transformar as vivências solitárias do indivíduo em experiências coletivas que possam ser narradas, exige do filósofo ou do historiador a atenção ao sinal das reminiscências e àquilo que o presente lhes aponta, para que a crítica seja construída como um “agora”. A história é *jetztzeit*. Cada “agora”, ao engendrar o encontro entre o presente, o passado e o futuro, apresenta a verdade, escovando a história a contrapelo e, assim, rompendo com a continuidade temporal vazia: preenchendo-a de “agoras”. O filósofo explica, então, na 14<sup>a</sup> tese, que “a história é objeto de uma construção, cujo lugar não é um tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de “agoras”<sup>841</sup>. É preciso inaugurar um sentido que preencha de significado o presente; por isso, a origem é o alvo e o instante é o momento em que ela surge como uma imagem que apresenta uma ideia capaz de lutar contra o conformismo.

Ora, a crítica filosófica só pode se efetivar realizando a história como expressão da vida: uma ação no interior da linguagem. Essa ação inscreve uma teleologia que, paradoxalmente, nega a noção de progresso e recupera o que foi esquecido, retrocedendo e aos saltos. Para Walter Benjamin, o instante é seu fim e sua meta. O instante é o instante do pensamento, que, com imagens, se acopla a outros instantes passados ou presentes, transformando-os. Não há evolução. Há momentos que fazem e refazem a história, há momentos críticos em que a verdade se apresenta. Do texto *Sobre a utilidade e as inconveniências da história para a*

840 BENJAMIN W. *Passagens*, [N 8, 1] ed.cit. p. 513.

841 BENJAMIN, W. “Sobre o conceito de história”, tese 14, ed. cit. p. 229.

vida, Benjamin retira a epígrafe de sua 12ª tese *Sobre o conceito da história*: “Precisamos da história, mas não como precisam dela os ociosos que passeiam no jardim da ciência”.

As teses que apresentam seu conceito de história são formas alegóricas que descrevem a temporalidade do pensamento e a história que lhe corresponde. O pensamento se faz dos instantes em que as lembranças aparecem independentes de sistematizações, e se efetiva como experiência religiosa, que pode ser transmitida com a intensidade e a objetividade das imagens dialéticas. Elas mostram o rosto alegórico da história. A alegoria, portanto, alcança uma dimensão epistemológica que está muito além da sua simples significação estética. Ela apresenta uma visão histórica do mundo, acolhendo as implicações políticas, espirituais, estéticas e epistemológicas que a preenchem de sentido.

Esse modo de trabalhar explica porque Benjamin está convicto de que as armas da filosofia devem se reunir às da teologia para que a contemplação filosófica se efetive como percepção daquele que sabe ler a dialética da história. Na primeira tese, o seu conceito de história se apresenta em uma alegoria, que mostra a associação paradoxal entre o materialismo e a teologia. O filósofo lembra-se do autônomo descrito em um conto de Edgar Allan Poe, “O jogador de xadrez de Maelzel”, e o transfigura. Ele é o boneco que os seguidores do marxismo de sua época costumavam chamar de materialismo histórico.

Conhecemos a história de um autômato construído de tal modo que podia responder a cada lance de um jogador de xadrez com um contralance, que lhe assegurava a vitória. Um fantoche vestido à turca, com um narguilé na boca, sentava-se diante do tabuleiro, colocado numa grande mesa. Um sistema de espelhos criava a ilusão de que a mesa era totalmente visível, em todos os seus pormenores. Na realidade, um anão corcunda se escondia nela, um mestre do xadrez, que dirigia com cordéis a mão do fantoche. Podemos imaginar uma contrapartida filosófica desse mecanismo. O fantoche chamado “materialismo histórico” ganhará sempre. Ele pode enfrentar qualquer desafio, desde que tome a seu serviço a teologia. Hoje, ela é reconhecidamente pequena e feia e não ousa mostrar-se.<sup>842</sup>

Como comenta Michel Löwy em *Walter Benjamin: aviso de incêndio*, esse materialismo é compreendido como “um método que percebe a história como um

<sup>842</sup>BENJAMIN, W. “Sobre o conceito de história”, tese 1, ed. cit. p. 222.

tipo de máquina que conduz ‘automaticamente’ ao triunfo o socialismo”<sup>843</sup>. Embora o autômato vencesse cada jogada do seu oponente enxadrista, Benjamin está convicto de que ele não pode ganhar a partida. Na sua alegoria, Benjamin descreve a ação do anão corcunda, mestre no jogo do xadrez, que sob a mesa e protegido por um jogo de espelhos conduz, por fios, a mão do autômato. O anão corcunda é a teologia que precisa estar a serviço do materialismo (o boneco) para que ele possa ganhar. Nessa perspectiva, Benjamin mostra a necessidade de se interpretar a história lutando contra a visão da história dos vencedores ou dos opressores. Estes, em 1940, representavam a classe dominante fascista que defendia tal materialismo. O materialismo a que Benjamin se refere nas outras teses responde à sua concepção messiânica da história.

Se Benjamin escreve, nessa 1ª tese, que “hoje, ela [teologia] é reconhecidamente pequena e feia e não ousa mostrar-se”<sup>844</sup>, é porque, sob uma visão racionalista, foi esquecida a leitura mágica que se inscreve em toda leitura profana e, ainda, a possibilidade de a crítica se efetivar a partir da atenção ao ritmo dessas leituras. É nesse ritmo que se evidencia o instante de silêncio que as interrompe. Ele não pode ser negligenciado, pois é condição de preencher de significado esse instante e apresentar o novo, a verdade. É desta maneira que o pensamento de Benjamin “está para a teologia como o mata-borão está para a tinta. Ele está completamente embebido dela. Mas se fosse pelo mata-borão, nada restaria do que está escrito”<sup>845</sup>.

Para Benjamin o caráter destrutivo da crítica filosófica se refere à ação política e revolucionária inscritas na linguagem que não é messiânica por si mesma, mas que se oferece ao gesto do historiador alegórico. Como revolucionária, a crítica para Benjamin corresponde a uma interrupção messiânica da história e um salto em direção ao passado: o tempo para e engendra o novo como experiência religiosa que interrompe o tempo profano para lhe apresentar um tempo qualitativamente significativo. Este salto obedece a uma visão moral engendrada pelo sentimento de responsabilidade para com o passado e para com o futuro. É a visão moral do historiador, cujo lugar é o presente. Na sua 2ª Tese, Benjamin escreve que o passado “traz consigo um índice misterioso, que o impele

843 MICHEL LÖWY. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*, ed. cit. p.41. O autor comenta que Os principais porta-vozes do marxismo são os ideólogos do da II e da III Internacional.

844 BENJAMIN, W. “Sobre o conceito de história”, tese 1, ed. cit. p. 222.

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

à redenção”<sup>846</sup>. E a 5ª Tese esclarece que “a verdadeira imagem do passado perpassa veloz”, já que “o passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido”<sup>847</sup>.

Essas convicções mostram que Benjamin se afasta da filosofia da história marxista.<sup>848</sup> Trata-se de uma forma da história, que se constrói com a tradição dos oprimidos na perspectiva de uma ruptura. Trata-se de uma interrupção na história, que se dá com a elaboração de uma outra história. Esta não acredita no progresso, mas na possibilidade de salvar os oprimidos através de uma experiência que encontra sua especificidade num processo de rememoração. Essa experiência da história tem um paradigma teológico-político. Ela se estrutura com a memória dos vencidos e inaugura uma tradição com a especificidade dessa memória. Ela pode ser compreendida por sua negatividade, já que se define como não linear, não contínua e se faz de rupturas e intermitências.

A transmissão de uma geração à outra, que constrói uma memória coletiva, traça o caminho de uma tradição que se efetiva na fratura do tempo, na fratura das narrativas, na fratura das épocas, enfim, na instância da morte. A morte, no momento dos ritos, é também renascimento; por isso, as festas são o momento de rememoração e de comemoração, que precisa ser gravado nos calendários. A 15ª tese de Benjamin explica que “o dia com o qual começa um novo calendário funciona como um acelerador histórico. No fundo, é o mesmo dia que retorna sempre sob a forma dos dias e feriados, que soa dias da reminiscência. Assim, os calendários não marcam o tempo do mesmo modo que os relógios”<sup>849</sup>. Os calendários são expressão de uma consciência histórica que funda uma tradição e, ao mesmo tempo, mostra que sua natureza é descontínua. Ela marca sua presença nos dias de festa, que são consagrados à rememoração. A história, então, só pode ser pensada como movimento de interrupção que funda e explica o caráter descontínuo de uma tradição, ou seja, ela é criação que surge na ruptura do tempo, na sua suspensão. Olhar de frente para a tradição significa encarar a morte como realidade de onde se engendra a vida e, assim, o novo.

Nessa perspectiva, o filósofo não afirma que em um processo evolutivo os oprimidos, necessariamente, vencerão. Quando, na sua 8ª Tese, escreve que “a

846 BENJAMIN, W. “Sobre o conceito de história”, tese 2, p. 223.

847 BENJAMIN, W. “Sobre o conceito de história”, tese 5, p. 224.

848 Benjamin recusa a filosofia da história marxista, seja na sua forma ortodoxa ou na sua variante social democrata.

849 BENJAMIN, W. “Sobre o conceito de história”, tese 15, p. 230

tradição dos oprimidos nos ensina que o ‘estado de exceção’ em que vivemos é na verdade a regra geral” e, por isso, “precisamos construir um conceito de história que corresponda a essa verdade”, Benjamin propõe que a construção messiânica da história possa enfrentar qualquer exceção que se torne regra e instaurar um verdadeiro estado de exceção. Para tanto, é preciso ter sempre como foco a abertura do passado para o futuro e lutar contra a empatia (*Einführung*) causada pela *acedia*. É preciso não se submeter à ordem familiar das coisas ou ao destino e lutar contra o historicismo servil, que se contenta em estabelecer um elo causal entre os diferentes momentos da história. Na sua 7ª Tese, proclama que é preciso “escovar a história a contrapelo” e, como Nietzsche, desprezar os historiadores que “nadam e se afogam no rio do futuro”, praticando “a admiração nua pelo sucesso”<sup>850</sup>. “Pois é uma imagem irrestituível do passado que ameaça desaparecer com cada presente que não se reconhece como nela visado”<sup>851</sup>, explica Benjamin, na sua 5ª Tese. O filósofo nega qualquer movimento irreversível, pois este insere a noção de progresso. É preciso interromper a cadeia que possibilita que o inimigo não cesse de vencer. À ideia marxista do fim da história, apoiada na concepção qualitativa e acumulativa do tempo, Benjamin oferece a visão messiânica judaica que propõe que a esperança ou uma utopia sejam vividas no presente. Nos termos de Benjamin, trata-se da imagem fulgurante da verdade, obtida no olhar para o passado que passa veloz, com a responsabilidade da verdadeira consciência histórica: instaurar uma era nova, ou ainda, revolucionariamente, criar uma nova tradição. Sua 6ª Tese nos diz:

Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo “como ele de fato foi”. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal qual relampeja no momento de um perigo. Cabe ao materialismo histórico fixar uma imagem do passado, como ela se apresenta, no momento do perigo, ao sujeito histórico, sem que ele tenha consciência disso. O perigo ameaça tanto a existência da tradição como os que a recebem. Para ambos o perigo é o mesmo: entregar-se às classes dominantes, como seu instrumento. Em cada época, é preciso arrancar a tradição ao conformismo, que quer apoderar-se dela. Pois o Messias não vem apenas como salvador; ele vem também como vencedor do Anticristo. O dom de despertar no passado centelhas de esperança é privilégio exclusivo do historiador convencido de que também

850 Nietzsche. “Segunda consideração intempestiva: da utilidade e desvantagem da história para a vida” (1873) em *Considerações Intempestivas*, Lisboa, Editorial Presença, 1976. Ver citação em MICHEL LÖWY. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*, ed. cit. p. 72

851 Preferi a tradução desta frase da tese 5 feita por Jean Marie Gagnebin e Marcos Lutz Müller, utilizada por Löwy seu livro *Walter Benjamin: aviso de incêndio*, ed. cit. p.72

os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer. E esse inimigo não tem cessado de vencer.<sup>852</sup>

Löwy comenta que Benjamin conhecia bem o inimigo. Ele tinha o rosto do fascismo, o qual representava para os oprimidos o perigo supremo e para as vítimas do passado uma segunda morte, já que os adversários do regime seriam massacrados. O passado estava sendo falsificado e transformado, na medida em que as massas populares estavam sendo transformadas em instrumento das classes dominantes. Apesar de confiar no Messias, isto é, nos núcleos de resistência e reconhecer a força do Anticristo, o III Reich, será que Benjamin estava prevendo Auschwitz?<sup>853</sup>

Benjamin mantém em seus escritos a convicção de que a escrita filosófica poderia despertar a história com a força adquirida no distanciamento da observação do materialista histórico que, com seu olhar, poderia abarcar e perceber os bens culturais como documentos de barbárie e instaurar a ruptura capaz de salvar o presente. Essa ruptura tem que ser pensada sob o imperativo da 7ª Tese: “escovar a história a contrapelo”<sup>854</sup>.

Se Benjamin pretendia organizar o pessimismo, como escreve no seu texto sobre o Surrealismo, essa ação é feita superando a *acedia* e encarando a barbárie como elemento da cultura. Um exemplo que confirma essa visão está nos monumentos, como os Arcos de Triunfo, que celebram a guerra e o massacre. Para Benjamin, a dialética entre barbárie e cultura está em todo objeto cultural que os vencedores erigem e obrigam os vencidos a construir. Seus nomes estão subtraídos, mas o seu corpo permanece, ali, dissolvido como marca do sofrimento e da opressão. Sofrimento que está inscrito na incompreensão das obras de arte ou das ideias originais que não vencerão e correm o risco de permanecer na mudez, se a transmissão desses bens não interromper a cadeia que os passa como herança de um vencedor a outro e coloca, no cortejo triunfal, todos que um dia ganharam. O cortejo que pisa e enterra os vencidos.

Comentando a última Tese descoberta por Giorgio Agambem, Löwy lhe dá o número XIIIa, como já aparecia nas notas preparatórias publicadas nos *Gesammelte Schriften*, e transcreve a imagem com a qual se pode descrever o

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

853 MICHEL LÖWY. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*, ed. cit. p. 66

854 BENJAMIN, W. “Sobre o conceito de história”, Tese 7, ed. cit. p. 225

salto para o passado: ele “possui o poder mágico da abertura (*Schlüsselmacht*) de um aposento (*Gemach*) até então trancado (*verschlossenes*), de um acontecimento até então esquecido”<sup>855</sup>. E, nesse sentido, pode ser marcada a relação íntima entre a ação revolucionária no presente e a intervenção messiânica da memória em um momento determinado do passado, e assim confirmada a descontinuidade do tempo em que se instaura a revolução capaz de salvar o presente, o passado e o futuro. Em outras palavras, estamos diante do tempo da verdade, do agora, *Jetztzeit*, que mostra o despertar da história.

A história é objeto de uma construção, cujo lugar não é um tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de “agoras”. Assim, a Roma antiga era para Robespierre um passado carregado de “agoras”, que ele fez explodir do *continuum* da história. A Revolução Francesa se via como uma Roma ressurreta. Ela citava a Roma antiga como a moda cita um vestuário antigo. A moda tem um faro para o atual, onde quer que ele esteja na folhagem do antigamente. Ela é um salto de tigre em relação ao passado. Somente, ele se dá numa arena comandada pela classe dominante. O mesmo salto, sob o livre céu da história, é o salto dialético da Revolução, como o concebeu Marx.<sup>856</sup>

Despertar a história para Benjamin seria, então, promover o salto dialético que escova a história a contrapelo, não se solidarizando com o super-homem nietzscheano, mas com os massacrados e sem-nomes que o caráter destrutivo vai visualizar e apresentar com a violência de sua consciência histórica. Seu “sentimento básico é uma desconfiança insuperável na marcha das coisas e a disposição com que, a todo momento, toma conhecimento de que tudo pode andar mal”<sup>857</sup>. O caráter destrutivo do historiador que desperta a história vê caminhos por toda parte e está sempre na encruzilhada. “Nenhum momento é capaz de saber o que o outro traz, o que existe ele converte em ruínas, não por causa das ruínas, mas por causa do caminho que passa através delas”.<sup>858</sup> Nas ruínas, na fragmentação, nas fraturas e no recomeços da história se ilumina o instante que traz o absolutamente novo ou a ideia que poderá mudar o passado, o presente e o futuro. A indeterminação, que caracteriza sua natureza, requer a atenção para a conjunção desses elementos, ou, melhor dizendo, para a imagem que os comporta: a imagem que salta e forma uma constelação. A constelação que se constitui com o tempo

855 MICHEL LÖWY. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*, ed. cit. p. 136

856 BENJAMIN, W. “Sobre o conceito de história”, tese 14, ed. cit. p. 229.

857 BENJAMIN, W. O CARATER DESTRUTIVO em “Imagens do pensamento”, *Obras escolhidas II. Rua de mão única*, ed. cit. p.237

858 BENJAMIN, W. O CARATER DESTRUTIVO em “Imagens do pensamento”, *Obras escolhidas II. Rua de mão única*, ed. cit. p.237

histórico, ou ainda a imagem dialética que descreve uma fulguração histórica do tempo “agora”: uma imagem abreviada do mundo que intermitentemente surge da noite e possibilita resistir, fracamente, ao horror da força violenta da tempestade que vem do futuro sob o escudo do progresso. Ela é imagem alegórica que transfigura a perfeição e mostra a face sublime da beleza. Ela é imagem que salva na petrificação, na indeterminação, na fratura do tempo. Quando aparece, interrompe o sonho e a ilusão da beleza aparente, da totalidade e da completude. Nela se constitui o objeto histórico como rememoração ou renomeação que descreve o mundo desperto: ela é imagem do mundo livre do mito do progresso, ela é imagem que fixa e, paradoxalmente, desperta para a catástrofe que acumula ruína sobre ruína a nossos pés. Ela é a face do horror da repetição que clama por Redenção. Ela é a imagem que fulgura na 9ª tese e apresenta o rosto do conceito da história de Benjamin, na imagem alegórica do anjo.

Há um quadro de Klee que se chama *Ângelus Novus*. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde vemos uma cadeia de acontecimentos ele vê um a catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso.<sup>859</sup>

A imagem do anjo encarna as ideias, sempre as mesmas, que se dispersam e se refletem como refrações das ruínas sobre as quais nosso filósofo caminha. Se o anjo da história está condenado à repetição indefinida e prisioneiro de uma eterna catástrofe no tempo vivo, é, justamente na forma alegórica, meio onde “está a maioria”<sup>860</sup> – no vale da morte – que se encontra o canal de ar fresco onde o historiador pode intervir. Este, como ator da história, está consciente da responsabilidade que diferencia sua crítica: de fixar o instante messiânico que pode mudar o passado, o presente e o futuro. É o instante da apresentação da verdade, “o agora” que marca o encontro secreto das gerações passadas com a

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

860 Nas *Passagens*, N 7 a, 4, Benjamin descreve a recepção das grandes obras de arte como um “*ad plures ire*”, expressão latina cuja tradução literal é “ir para onde está a maioria” e que ocorre em Petrónio, como lembra a nota 13 da página 512 da tradução brasileira das *Passagens*, significando “ir para a comunidade dos mortos. Para Benjamin as obras de arte são material morto, região insensível, em que o filósofo pode ouvir, ainda, o murmúrio do passado, como lemos em N 2 a, 5, p. 504, ed. cit.

nossa e, na reatualização permanente do passado, dá sobrevida ao que está esquecido. Na morte, salta a imagem que faz surgir a vida e cumpre sua tarefa para com o futuro.

Se as imagens mostram algo pleno, no sentido de que são estruturas que preenchem de sentido um momento histórico e, paradoxalmente, registram a falta, a imperfeição, a perda, o luto, a morte, elas são imagens construídas com a intenção de marcar a passagem do tempo na dialética de sua imobilização. São imagens alegóricas que guardam a semente preciosa do tempo e expressam a dialética da destruição de um sentido primordial. São imagens capazes de fazer fulgurar, num instante, um conhecimento onde presente e passado se escrevem como tensão dos extremos. A imagem alegórica é ideia, cujo caráter monadológico tem a possibilidade de realizar suas virtualidades na história, de acordo com a atividade messiânica que, sempre de novo, interrompe, imobiliza e constrói a imagem abreviada do mundo. As questões que Benjamin expõe no livro sobre *o drama barroco alemão*, as quais, por sua vez, mostram a maturação das concepções expostas no seu texto de 16 e no seu *Programa* filosófico, são retomadas nas *Teses* sob a estruturação da imagem dialética descrita nas *Passagens*. A fórmula, “dialética parada” (*Dialectik im Stillstand*), que explica, então, o processo de construção da história, expressa a descontinuidade do pensamento e do processo histórico, expressa a teologia do tempo histórico que atua na fragmentação da verdade e mostra a incompletude da história que não pode ser concebida como ateológica. Se a história está sempre aberta à intervenção redentora do alegorista, é porque sua temporalidade se explica por sua natureza teológica. É ela que possibilita pensar a dialética da história se engendrando na morte e salvando seus mortos na vida, quando provoca o choque descrito na 17ª Tese:

[...] Pensar não inclui apenas o movimento das ideias, mas também sua imobilização. Quando o pensamento pára, bruscamente, numa configuração saturada de tensões, ele lhes comunica um choque, através do qual essa configuração se cristaliza enquanto mônada. O materialista histórico só se aproxima de um objeto histórico quando o confronta enquanto mônada. Nessa estrutura, ele reconhece o sinal da uma imobilização messiânica dos acontecimentos, ou, dito de outro modo, de uma oportunidade revolucionária de lutar por um passado oprimido. Ele aproveita essa oportunidade revolucionária para extrair uma época determinada do curso homogêneo da história; do mesmo modo, ele extrai da época uma vida determinada e, da obra composta durante essa vida, uma obra determinada. Seu método resulta

em que na obra o conjunto da obra, no conjunto da obra a época e na época a totalidade do processo histórico são preservados e transcendidos. O fruto nutritivo do que é compreendido historicamente contém em seu interior o tempo. Como sementes preciosas, mas insípidas.<sup>861</sup>

Ora, a morte é vista como figura da queda da linguagem em significações arbitrárias que tentam atribuir categorias abstratas ao real. A morte é marca do esquecimento dos nomes cuja concretude paradisíaca firmava a união de coisa e nome; ela é figura da separação do homem da sua natureza e da separação entre significação e *physis*. Entretanto, a humanidade afastada da verdade encontra, paradoxalmente, no desdobramento das significações, nessa fratura mesma em que se redobram múltiplas correspondências, as formas sensíveis em que a verdade pode se encarnar e dizer o presente. É, nessa perspectiva, da retomada das questões discutidas em *Origem do drama barroco alemão*, que o paradigma estético, o histórico, o teológico e o político proposto para a crítica de arte contemporânea se mantêm, tanto nas *Teses* quanto no Trabalho das *Passagens*, confirmando que, na forma da alegoria, a filosofia pode dar conta das questões de sua época. Nessa forma – que salta para outra forma liberando imagens e significações que expressam a fratura e a fragmentação da história – é que se torna possível descrever as ruínas que se acumulam a nossos pés. Somente a imagem da fragmentação pode responder ao chamado do passado que clama por um sentido com a eficácia epistemológica exigida pelo presente. Somente a imagem da fragmentação possibilita realizar a história descontínua daqueles que nunca esquecem: dos oprimidos. Essa história reflete as interrupções instauradas na tradição e torna possível ver que, na morte, se instaura a vida e se instaura a transmissão da tradição. Na morte, na parada do tempo, está a possibilidade de um recomeço, sempre novo e imprevisível.

Se o modo paradoxal da conjunção dos elementos da construção alegórica permite que a dialética de suas imagens apresente o sentido de um momento histórico, essa temporalidade, simultaneamente, mostra seu caráter atemporal, na suspensão do curso do mundo, e a sua inserção histórica. Ora, se o salto que se instaura para o passado, na alegoria, é aquele que se dá entre as imagens, elas surgem como imagens concretas que aludem a qualquer coisa que o alegorista construa. A superabundância de sentidos que a alegoria permite faz face à

---

861 BENJAMIN, W. "Sobre o conceito de história", tese 17, p. 231.

realidade descrita no seu conteúdo material e, nessa unidade, pode responder ao apelo dos resíduos da história, os quais brilham clamando por um rosto, clamando por “dar às datas a sua fisionomia”<sup>862</sup>, clamando por Redenção.

A alegoria proporciona uma leitura ativa da “realidade” que se dá como encarnação de ideias politicamente ativas. Elas correspondem a essa leitura, que não é neutra ou ingênua, mas, sim política. Para Benjamin, trata-se de uma leitura revolucionária construída com a tinta invisível da teologia. Isso quer dizer que a teologia na filosofia benjaminiana se refere a uma experiência linguística que recusa as categorias imediatamente teológicas, uma vez que se despe de qualquer crença religiosa, seja no Juízo Final ou no final salvador da história. A teologia abraçada por Benjamin se ilumina na disposição das palavras que mostram uma imagem indeterminada e obscura, como a do anjo da história. Esta teologia realiza a promessa de um futuro “agora”, e este só pode ser construído indicando o lugar na história visado pelo presente do historiador.

A utopia de um futuro diferente e promissor em oposição ao passado se cumpre, então, como redenção dos desejos das gerações passadas, os quais só fazem refletir nossos próprios sonhos e esperanças. Estes só podem ser revitalizados com o trabalho de memória do historiador, capaz de responder à responsabilidade para com o futuro. Somente o exercício da rememoração é capaz de penetrar na escrita do mundo e trazer das sombras do passado a visão do futuro. Ora, é virando as costas para o futuro que o presente pode ser modificado pela força da consciência desse exercício. Ele supera a evocação do passado pela memória involuntária, com a vontade de transformá-lo. O tempo, desta maneira, deixa de ser irreversível, e o anjo, com seus olhos escancarados, sua boca dilatada e suas asas abertas e imprensadas contra a ventania que sopra do paraíso, pode enfrentar o horror do tempo físico que nos condena à repetição infinita e insufla a ideologia determinista, seja de um destino irrevogável, seja do progresso retilíneo da humanidade. Portanto, o tempo histórico é que permite a abertura para o futuro a partir da intervenção redentora do alegorista, porque sua temporalidade é de natureza teológica. Nesse tempo, o alegorista pode intervir em cada “agora” para mudar uma significação passada, mas precisa fazer isso “com o machado da razão, sem olhar nem para a direita nem para a esquerda, para não sucumbir ao

---

862 BENJAMIN, W. *Passagens*, ed. cit., seção N 11, 2, p. 518.

horror que acena das profundezas da selva”<sup>863</sup>. Para Benjamin, a dimensão teológica da temporalidade histórica não admite qualquer apreensão irracional e exige que se elimine de seu solo o desvario e o mito.

A apreensão epistemológica do presente se faz como experiência interior, como “recordação do homem meditativo que dispõe da massa desordenada do saber morto”<sup>864</sup> e, praticando uma *ars* combinatória<sup>865</sup>, recusa o modelo do tempo neutro e cumulativo, cujo vetor é a sucessão dos fenômenos. Ele vai além do mecanismo da mera analogia, ou mesmo das técnicas antigas de adivinhação. Essa experiência interior se refere a uma experiência psicológica que se efetiva livre de uma consciência solipsista e centralizadora ou livre de um eu transcendental. Trata-se da outra subjetividade, proposta por Benjamin, que, dissolvida nos textos literários, ou em qualquer escrita produzida pelos objetos de uma cultura, é capaz de decifrar os momentos singulares sacrificados e esquecidos na história.

Contra a experiência temporal que permite pensar a cadeia de acontecimentos como modo de prever o momento posterior, Benjamin apresenta a atividade originária de se reportar ao passado, atualizando o tempo longínquo de outrora na experiência do presente, construída como decifração de analogias que, embora secretas, como mostra seu texto *Sobre a faculdade mimética*, exigem uma decodificação histórica. Portanto, semelhante à decifração divinatória dos signos que o texto do mundo nos apresenta, a decodificação é realizada pela rememoração que mostra os traços do passado deixados nas imagens dos textos da história e só podem ser revelados quando o futuro oferecer ativos capazes de examinar suas marcas.<sup>866</sup>

Somente esse presente pode fornecer uma significação capaz de mudá-lo e, também, o passado e o futuro. Porque somente o presente pode construir a verdade e mostrar que esta é expressão das ruínas da história, de suas falhas, de seus esquecimentos, de sua descontinuidade. A verdade é construção que se realiza nas ruínas da tradição como redenção que traduz o silêncio de um momento determinado do passado e expõe a beleza de suas ruínas, mantendo vivo seu segredo. É a subjetividade do historiador, ao mesmo tempo submissa e

863 BENJAMIN, W. *Passagens*, ed. cit., seção N 1, 4, p. 499.

864 BENJAMIN, W. *Passagens*, ed. cit., seção J 80, 2 e J 80 a, 1, p. 414

865 Ver p. 177 e seguintes desse trabalho

866 BENJAMIN, W. *Passagens*, ed. cit., seção N 15 a, 1, p. 524.

violenta, que tem possibilidade de arcar com a responsabilidade moral de destruir e construir uma nova tradição, respondendo ao olhar do futuro. Portanto, se a tarefa do historiador materialista é mostrar que não há ligação causal entre os diferentes momentos da história e que o progresso é ilusão que se define pelo movimento irreversível das catástrofes que se repetem, ela só pode se realizar com a consciência verdadeiramente histórica: aquela que a cada instante do tempo está atenta e pronta para recomeçar a luta contra o conformismo e buscar construir o radicalmente novo. Isto é Redenção alegórica. Redenção na face alegórica da história, mostrando a vida, a beleza que surge da morte e permanece em seu véu como o sem-expressão que engendra a apresentação da verdade. Assim, sem remorso ou rancor, mas com refinamento, a beleza mostra a verdade na sua sublimidade.

A desfiguração do anjo é imagem que expõe os rastros da escrita de Walter Benjamin. A tinta invisível da teologia mostra que é impossível decifrá-la completamente e que ela está longe de vencer os inimigos. Entretanto, ninguém consegue apagá-la. Essa escrita é centelha que brilha quase sem vida na noite, mas cuja fraca força messiânica pode transformar, em um instante, a noite em dia e salvar os mortos que anseiam por seu olhar ético: é o olhar do alegorista responsável por seu presente, que foca sua vida interior na aura do ser amado e mergulha na sua distância, superando-a na proximidade de seu rastro. Capturado nas obras de uma época, Benjamin constrói imagens que mostram sua beleza sublime. Elas refletem a verdade da sua beleza, na luminosidade das estrelas cadentes buscadas no céu de nossa contemporaneidade.

Benjamin supera a visão melancólica da história, transmitindo a promessa de um futuro que se realiza no incansável e intermitente trabalho de *Darstellung*. Trata-se do trabalho em que a construção de alegorias se realiza a partir da imersão nas sombras do tempo das imagens. As imagens que mostram a verdade em todo o seu mistério, esplendor, imediatidade e historicidade. Porque a verdade é fulguração, é imagem sem imagem, é imagem dialética. A verdade é imagem e tempo: uma imagem profana que santifica e cria a história em sua forma alegórica. A verdade em imagem.

## ALLÉGORIE

*C'est une femme belle et de riche encolure,  
 Qui laisse dans son vin traîner sa chevelure.  
 Les griffes de l'amour, les poisons du tripot,  
 Tout glisse et tout s'émousse au Granit de sa peau.  
 Elle rit à Mort et nargue à Débauche,  
 Ces monstres dont la main, qui toujours gratte et fauche  
 Dans ses jeux destructeurs a pourtant respecté  
 De ce corps ferme et droit la rude majesté.  
 Elle marche em déesse et repose em sultane;  
 Elle a dans le plaisir la foi mahométane.  
 Et dans ses bras ouverts, que remplissent ses seins,  
 Elle appelle des yeux la race des humains.  
 Elle croit, elle sait, cette vierge infécond  
 Et pourtant nécessaire à La marche du monde,  
 Que la beauté du corps est um sublime don  
 Qui de toute infamie arrache le pardon.  
 Elle ignore l'Enfer comme le Purgatoire,  
 Et quand l'heure viendra d'entrer dans la Nuit noire  
 Elle regardera la face de la Mort,  
 Ainsi qu'un nouveau-né, – sans haine et sans remord.*

## ALEGORIA

É uma bela mulher, de aparência altaneira  
 Que deixa mergulhar no vinho a cabeleira,  
 As tenazes do amor, os venenos da intriga,  
 Nada a epiderme de granito lhe fustiga.  
 Da Morte ela se ri e escarnece da Orgia,  
 Espectros cuja mão, que ceifa e suplicia,  
 Respeitaram, contudo, em seus jogos de horror,  
 Neste corpo elegante o rústico esplendor.  
 Caminha como deusa e dorme qual sultana,  
 E mantém no prazer uma fé maometana.  
 Braços em cruz, inflamando os seios soberanos,  
 Com seu olhar convoca a raça dos humanos.  
 Ela sabe, ela crê, em seu ventre infecundo,  
 E no entanto essencial ao avanço do mundo,  
 Que a beleza do corpo é sempre um dom sublime  
 Que perdoa a sorrir qualquer infâmia ou crime.  
 O Inferno desconhece e o Purgatório ignora,  
 E quando a negra Noite anunciar sua hora,  
 Da Morte ela há de olhar o rosto apodrecido  
 Sem remorso ou rancor, como um recém-nascido

Charles Baudelaire, “Allégorie”.<sup>867</sup>

<sup>867</sup> BAUDELAIRE, C. Allégorie (CXIV), in *Les Fleurs du Mal*, em “Charles Baudelaire. As Flores do Mal” tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira, edição bilíngüe, Rio de Janeiro, Ed. Nova Fronteira, 1985, 7a edição, p. 403.