

Universidade Federal de Ouro Preto

Instituto de Filosofia, Artes e Cultura
Programa de Pós-Graduação em Filosofia

Dissertação

**Alegoria & Redenção: Das
esferas estética e política nas
teses *Sobre o conceito de
história*, de W. Benjamin.**

Rodrigo Rocha Rezende de Oliveira

Ouro Preto
2021



Rodrigo Rocha Rezende de Oliveira

ALEGORIA & REDENÇÃO:

Das esferas política e estética nas teses *Sobre o conceito de História*, de W. Benjamin

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Filosofia da Universidade Federal de Ouro Preto como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Filosofia.

Linha de pesquisa: Estética e Filosofia da Arte
Orientadora: Prof.^a Dr.^a Imaculada Maria Guimaraes Kangussu

**Ouro Preto, MG
2021**

SISBIN - SISTEMA DE BIBLIOTECAS E INFORMAÇÃO

O48a Oliveira, Rodrigo Rocha Rezende de.

Alegoria & Redenção [manuscrito]: das esferas política e estética nas teses sobre o conceito de história de W. Benjamin. / Rodrigo Rocha Rezende de Oliveira. Rodrigo Oliveira. - 2021.

135 f.

Orientadora: Profa. Dra. Imaculada Maria Guimarães Kangussu.

Dissertação (Mestrado Acadêmico). Universidade Federal de Ouro Preto. Mestrado em Filosofia. Programa de Pós-Graduação em Filosofia.

1. Benjamin, Walter, 1892-1940. 2. Alegoria . 3. Redenção. 4. Estética. 5. Política . I. Oliveira, Rodrigo. II. Kangussu, Imaculada Maria Guimarães. III. Universidade Federal de Ouro Preto. IV. Título.

CDU 111.852(043.2)



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO
REITORIA
INSTITUTO DE FILOSOFIA ARTES E CULTURA
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA



FOLHA DE APROVAÇÃO

Rodrigo Rocha Rezende de Oliveira

Alegoria e redenção: das esferas estética e política nas teses *Sobre o conceito de história*, de Walter Benjamin

Dissertação apresentada ao Programa de Filosofia da Universidade Federal de Ouro Preto como requisito parcial para obtenção do título de Mestre

Aprovada em 02 de março de 2021

Membros da banca

Professora Doutora Imaculada Kangussu - (Orientadora) Universidade Federal de Ouro Preto

Professor Doutor Ernani Chaves - Universidade Federal do Pará

Professor Doutor Douglas Garcia - Universidade Federal de Ouro Preto

Professor Doutor Marcelo Rangel- Universidade Federal de Ouro Preto

Professora Doutora Imaculada Kangussu, orientadora do trabalho, aprovou a versão final e autorizou seu depósito no Repositório Institucional da UFOP em 25/11/2021



Documento assinado eletronicamente por **Imaculada Maria Guimaraes Kangussu, PROFESSOR DE MAGISTERIO SUPERIOR**, em 26/11/2021, às 11:32, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site http://sei.ufop.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **0250133** e o código CRC **7EB227E1**.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à toda minha família pelo apoio e dedicação.

Especialmente, agradeço à Anelise Freitas, minha companheira.

Aos meus filhos, Augusto e Teo.

À minha mãe Maria do Carmo e minha avó Lucia Ferreira Damasceno.

Aos amigos mais próximos, Demé e Manolo.

À Néia e Ângela em nome de todos os trabalhadores do IFAC.

Aos professores doutores Douglas Garcia, Bruno Guimarães, Marcelo Rangel pela solicitude e dedicação ao texto.

Especialmente agradeço à Ernani Chaves por toda a generosidade e forte presença.

À minha orientadora Imaculada Kangussu pela delicadeza da crítica, a liberdade intelectual e a grandeza dos gestos de ensinamento.

À CAPES e à Universidade Federal de Ouro Preto pelo apoio à pesquisa.

RESUMO

Nesta dissertação procuramos expor a intermediação dialética entre a escrita alegórica adotada por Walter Benjamin no contexto das teses *Sobre o conceito de História* (1940) e o posicionamento crítico e político do autor. Por outras palavras, viemos observar, assim, o que há de afinidade entre a apresentação estética do texto e o seu conteúdo engajado. Neste sentido, ressaltamos que, mesmo repletas de alegorias e imagens, as “Teses” não são uma simples e gratuita incursão estetizada de Benjamin no universo filosófico das questões sobre a construção da narrativa histórica. Para tanto estabelecemos dois eixos fundamentais (dois primeiros capítulos) que articulam essa contextualização em vista da abordagem específica. Em primeiro lugar, levantamos uma investigação sobre o conceito e a operação alegórica, considerada técnica e expressivamente, imprimida na atividade de escrita benjaminiana. Em segundo lugar, buscamos retomar as noções de redenção e melancolia no interior da obra de Benjamin também a partir de sua teoria da linguagem. E, finalmente, acessamos o espólio das “Teses” para recolher neste documento as repercussões dos preceitos elencados durante o percurso descrito.

Palavras-chave: Alegoria; Estética; Política; Redenção; Walter Benjamin

ABSTRACT

In this text we seek to expose the dialectical intermediation between allegorical writing adopted by Benjamin in the context of *Theses on the Philosophy of History* (1940) and critical and political position of the author. In other words, we're there to observe what there of affinity between the presentation of the text and this engaged content. In this sense, we emphasize that, even if they are full of allegories and images, the "Theses" are not a simple and unpretentious aestheticized incursion of Benjamin in the philosophical universe of questions on the construction of historical narratives. Therefore, we have established two fundamental axes (the first two chapters) articulating this panorama in orders to the specific approach. Firstly, we do a background check on the concept of allegory, considered technically and expressively, and how it was used in Benjamin's writing. Secondly, we seek to resume the notions of redemption and melancholy of the heart of Benjaminian language theory. Finally, we access the boot of the "Theses" to take from this booty the repercussions of the precepts listed along the path we have taken.

Keywords: Allegory; Aesthetics; Policy; Redenption; Walter Benjamin

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO.....	07
1. O IMAGINÁRIO BENJAMINIANO SOB O CONCEITO DE ALEGORIA	11
1.1. “A contrapelo da história”: alegoria & narrativa revolucionária	11
1.2. Disposições do pensamento imagético para reflexão filosófica	17
1.3. A especificidade das alegorias no universo das imagens.....	27
1.3.1 Alegoria como modo de expressão	27
1.3.2 Alegoria como modo de interpretação	31
1.4.O fundamento alegórico na obra de Benjamin	37
2. A VISÃO MELANCÓLICA COMO POLITICA DA REDENÇÃO.....	47
2.1. O “índice secreto” da redenção se encontra no passado dos oprimidos.....	47
2.2. A melancolia como termo estrutural na filosofia da linguagem benjaminiana.....	58
2.3. Engajamento político no meio literário desde os anos de 1925.....	75
3. TESES “SOBRE O CONCEITO DE HISTÓRIA”: O ESPÍRITO E A LETRA	88
3.1. Uma abordagem das teses Sobre o conceito de história (1940)	88
CONCLUSÕES	126
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	130

APRESENTAÇÃO

Este trabalho está sustentado por uma intuição que foi conduzida aos seus desvios nos capítulos que se seguem como aquela reflexão que, por não poder evitar exatamente este preceito benjaminiano por excelência — previsto no “Prefácio Epistemológico Crítico” — levou às últimas consequências o desafio imposto ao que essa noção de desvio exige da escritura. E como se deixássemos amarrado aos calcanhares um fio que demarcasse o percurso que traçamos desde o seu princípio, colocamos para nossa leitura o módulo de uma atenção particular, a saber, aquela que busca reatar a política da estética encontrada na escrita das teses *Sobre o conceito de história*, registradas, então, por W. Benjamin, nos anos de 1940. Foi desde o primeiro olhar com o qual miramos este documento extremo e grave, de combate ao fascismo e a determinada ideologia do progresso sedimentada na escassez da imaginação e na exploração positivista da natureza, que estivemos voltados para sua carga poética. Curiosamente, quando bem distantes daquele princípio, ao longo do caminho, nos deparamos com a seguinte passagem de Bernd Witte que deu a essa intuição o ar de uma precipitação muito feliz — isso porque o biógrafo alemão nos lembraria o seguinte acerca do plano deste documento:

Nos meses de inverno e primavera de 1940, antes de voltar ao trabalho no livro sobre Baudelaire, [Benjamin] registrou nas teses “Sobre o conceito de história” pensamentos nos quais ele disse que ‘havia resguardado, sim, resguardado em si por 20 anos, protegendo-os de si mesmo’. *Planejados como esclarecimento metodológico para continuação do trabalho sobre Baudelaire, mas pensadas ao mesmo tempo como reflexão fundamental sobre a essência do tempo histórico e sobre as tarefas do historiador materialista, as teses constituem o testamento intelectual de Benjamin, o último texto escrito por ele.* (WITTE, 2018, p. 139-140, *Grifo nosso*)

Ou seja, a ligação deste “testemunho” como foi valorizado posteriormente por seu conteúdo político e revolucionário estava marcado e, nas raízes do seu projeto, ligado ao trabalho sobre o poeta francês escolhido por Benjamin como emblema do sujeito moderno. Dito isso, não mais podemos nos esquecer, também a partir das considerações que serão tomadas durante essa excursão, que além de ir ao encontro das contribuições deixadas à “tarefa do historiador materialista”, o texto das “Teses” reclama por essa vinculação primária com a crítica da literatura de Benjamin. Porém, de forma alguma tomamos essa fonte como determinante para nossa reflexão, quando sim, citamos sua presença ilustrativa no cerne das discussões que gostaríamos de levantar tendo em vista

a utilização da composição “literária”, alegórica e poética (porque não?) que Benjamin lançaria mão no registro deste documento de cunho e vertente política tão radicais. Se pudéssemos falar em termos recorrentes, diríamos que Benjamin desafia as fronteiras epistemológicas e expressivas a partir do exercício de um pensamento sobre a linguagem aplicado à forma do discurso filosófico que assume as “Teses”.

O entre lugar no qual estaremos posicionados é mesmo este; qual seja: hora estaremos falando da poética que compõe as “Teses”, hora acerca do discurso filosófico sobre a história que parece estar submerso numa poética estranha ao peso crucial que este documento ocupa na revolução imposta à tradição do marxismo e da própria filosofia. Sua oscilação não passa de uma figuração que sustém o pressuposto de nosso ritornelo indagativo mais evidente que é colocado na seguinte questão basilar: porque escrever em alegorias e imagens um texto dedicado à um embate tão decisivo com o fascismo, a história e a modernidade? E, neste sentido, não nos bastaria — devemos sempre dizer, apesar de sua obviedade e clareza — dizer que Benjamin resguardou uma indecisão entre os discursos poético e filosófico durante as mais de duas décadas em sua tortuosa carreira intelectual e de crítico da cultura. Todavia, seguimos aquele rastro que foi deixado pelo interesse complexo que a escrita das “Teses” ocupou no cerne da obra benjaminiana ao citarmos o apêndice que Reyes Matte (2011) anexa aos seus comentários em “Meia noite na história” ao registrar o material preparatório, deixado pelo próprio Benjamin, para elaboração do que se tornaria o documento final a que nos dirigimos — encontrado, segundo a fonte de Matte, no “Benjamin-Arquiv, Ms 1095”:

Para suspensão messiânica do acontecer poderia valer a descrição que Focillon faz do estilo clássico: ‘Este, breve minuto de plena posse das formas, apresenta-se (...) como uma felicidade fugaz, igual a ἀκμή dos gregos. O fiel da balança apenas oscila debilmente; o que se espera não é vê-la vencida de novo — menos ainda, que alcance um equilíbrio absoluto —, mas que consiga esse milagre de imobilidade dubitativa, de tremor ligeiro e imperceptível, que me diz que está viva`. [referência que aparece sob a seguinte referência: Henri Focillon. *Vie des formes*. Paris, 1934, p. 18]. (FOCILLON apud MATTE, 2011, p. 395)

Parece-nos que este é um modo de ver o estilo que também veio a ser incorporado por Benjamin na sua atividade crítica, isto é, na composição de escrita que encontramos nas “Teses” e que procura performar, a seu modo, essa tentativa de suspensão do fluxo da história submetido ao progressismo positivista. E as relações mais delicadas dessa performatividade, desde seu aspecto conquistado teoricamente por Benjamin, sobretudo, com sua pesquisa extensa em torno das alegorias, se tornaria parte do nosso destaque uma

vez que a quebra da intencionalidade através desse tipo de expressão faz jus a ruptura com o que está dado, com a facticidade rarefeita. Como veremos, uma alegoria, ao multiplicar as possibilidades de suas figurações por meio do modo reflexivo de sua apresentação imagético-imaginária, rompe com a imediatez dos fenômenos ao elevar cada uma de suas camadas semânticas à uma diferenciação primária. Ou, em outros termos, uma alegoria, que diz A para significar B, e assim, sempre apresenta seus componentes pela virtude de um “como se” completamente imerso na estética deste movimento relacional, incidirá desse modo na política da composição escrita que Benjamin utiliza nas “Teses” para o incremento radical de sua defesa crítica da quebra com o curso monolítico da história.

Agora, se as alegorias comportam aquilo que na expressão escrita das “Teses” parece responder a um determinado “por que” e, antes disso, ao “como” Benjamin produz o teor estético que está impregnado na política do esquema crítico interposto radicalmente neste testemunho, não nos esqueçamos do papel que cumpre a melancolia neste processo. Justo porque, logo percebemos que o espírito funesto a que as alegorias nos imergiram estava relacionado intimamente com esta que é uma intenção particular na sua operação. E, novamente, foi-nos exigido um esforço de não naturalização desse traço comum ao pensamento benjaminiano justamente para podermos responder à nossa questão sobre a escolha da composição de escrita que será encontrada nas “Teses”. Deste modo, o que observamos foi que a melancolia, assim como é incorporada por Benjamin se afasta, sem quaisquer ressalvas de uma visão melancólica meramente tomada como esmorecimento, ou, prostração diante dos rumos da história, para inauguração de uma outra significação imanente ao seu surgimento na teoria sobre a linguagem. Sendo assim, devemos falar então, de uma política da redenção defendida por uma visão melancólica aguda que, revisitada a partir da teoria da linguagem benjaminiana, se torna o termo último para um pensamento que concebe o nascimento da língua na essência espiritual dos seres humanos.

Por fim, quando chegarmos ao ponto de análise específico de abordagem do espólio, guiados pela leitura que faz Daniel Bensaid do texto das “Teses”, veremos que a melancolia como dom de “atear fogo ao passado”, se assim a quisermos tomar, será completamente distinta de um esmorecimento qualquer que seja, quando sim, soerguerá, a partir das ruínas alegóricas, outra possibilidade redentora para expressão do sofrimento. Religando, no sentido espiritual da religião, a letra do texto à sua gestação originária naquele ato que faz dos seres humanos, humanos: o ato de dar nome às coisas e produzir

o sentido através dessa atitude que condiz plenamente ao ser humano. (O nome das coisas e o nome da política que a redenção do passado oprimido exige ao interprete materialista histórico passaria sem contornos e concessões por este trabalho de religamento). Afinal, onde estaria posto mais decisivamente o módulo heterodoxo da filosofia benjaminiana senão neste amálgama que o próprio tratamento dos problemas que seu pensamento enfrenta, nos impõe? Não raros são os leitores de Benjamin com os quais dialogamos durante esta pesquisa que se queixam dessa dificuldade com um ar de fascínio e, ao mesmo tempo, menoridade perante seus desafios, ao repetirem o breviário da leitura benjaminiana: aqui estamos diante de uma interrogação que nos extravai até aquela outra e, no horizonte que se nos apresenta, nada parece esgotar as interconexões e cesuras que as perspectivas abrem à nossa frente.

Vimos, assim, expor um desvio singular para leitura de Benjamin; nem outro momento e nem com outros pares falaríamos dessa maneira e a particularidade da investigação compreende o valor de cada dobradura que o nosso pequeno texto propõe. O quanto pudemos deixar de arestas, por onde a ventilação das discussões indicasse ao leitor um rumo que a ele gostaríamos de encaminhar seu princípio o fizemos, e todas as pontes foram deixadas ali, para o possível renovado atravessamento das margens pelas quais avançamos. Fizemos do texto, na sua completude, uma introdução à leitura das “Teses” e deste convite resultou o ensaio que viemos defender, mas, é exatamente por este traço de abertura com o qual nos comprometemos que nossa defesa será primeiro uma defesa contraditória de entrega das suas próprias fronteiras. A única faceta de nosso discurso que precisamos dispor em riste, como uma defesa de algo que não abriríamos mão, será o fato de que o texto escrito passa a ser, também enquanto pressuposto mais elementar de nossa investigação, um artefato político irrevogável. Porque isso, aliás, as teses *Sobre o conceito de história* não deixam escapar; Benjamin parece estar alerta de modo incomparável para que cada palavra, cada sentença e recorte na composição dos quadros estivesse coberto pelos reclames vindos de baixo, sobrevivendo de uma tradição dos oprimidos.

1 O IMAGINÁRIO BENJAMINIANO SOB O CONCEITO DE ALEGORIA

1.1 “A contrapelo da história”: alegoria & narrativa revolucionária

Os anos finais da curtíssima vida de Walter Benjamin (1892-1940) são marcados por episódios que nos ajudam a esboçar toda uma atmosfera de extrema opressão e mazelas as quais o pensador alemão de origem judaica sofreu na pele diretamente. Episódios que recontam um tempo de sombras que assolaram a Europa e o mundo, e levaram a cabo uma força de destruição incomensurável.

O autoritarismo posto em ato também no Brasil, que desde os anos 1920, sob a presença do Departamento de Ordem Política e Social, o “DOPS”, realizava a censura e repreensão, anota, ao “canto de rodapé”, uma passagem lamentável no infeliz inventário biográfico de Benjamin. Ocorre que Benjamin quase veio para USP, sob a intermediação de Eric Auerbach, num trâmite registrado em carta datada de 23 de setembro de 1935.¹

Michael Lowy (2005) explora uma imagem relacionada a esta passagem logo na “Apresentação à edição brasileira” para o título *Walter Benjamin: Aviso de Incêndio*. Assim, Lowy remonta a este cenário de tensão em que a possibilidade do filósofo vir para o país escorre pelas redes da burocracia. Curiosamente, Lowy descreve um evento fictício de intervenção violenta, no qual o próprio “DOPS” prenderia e julgaria o ameaçador personagem comunista em solo brasileiro.

Para ilustrarmos esta introdução, sigamos então com a invenção de Lowy:

Algum escritor brasileiro deveria inventar um conto com a história imaginária da estadia do ilustre exilado antifascista no Brasil dos anos 1930: sua chegada a Santos em 1934, onde teria sido recebido por alguns colegas da USP de sensibilidade progressista; suas primeiras impressões sobre o país e sobre São Paulo, a Universidade [...] sua prisão pelo Dops em 1935, denunciado como agente do comunismo internacional; seu interrogatório policial, na presença de um representante da Embaixada Alemã; seu encarceramento em um navio-prisão, onde encontra e se torna amigo de Graciliano Ramos; as notas que toma num caderno, tendo em vista um ensaio comparando Graciliano com Brecht [...]. (LOWY, 2005, p. 9)

Entre os meses de setembro e novembro de 1939, Benjamin é preso na França e enviado a um “campo de trabalhadores voluntários”, situado próximo à cidade de Nevers,

¹ Segundo Michael Lowy: “Este documento foi descoberto alguns anos atrás pelo pesquisador Karlheinz Barck, nos arquivos de Benjamin conservados na Academia de Artes da República Democrática Alemã” (LOWY, 2005, p. 9).

a duzentos e sessenta quilômetros de Paris (WITTE, 2017). Todavia, sob a influência política de amigos franceses, dentre os quais estavam Adrienne Monier e Jules Romain, Benjamin consegue uma liberação para retornar à capital (GAGNEBIN, 2018). Cidade onde já encontra um estado de alerta generalizado.

Doente do coração e cansado, Benjamin hesita entre os projetos que escolheria renunciar ou terminar neste período de perseguição. Ainda, Benjamin procura, até o fim, uma fuga para as Américas, dialogando juntamente ao consulado americano, o Instituto de Pesquisa Social e, especialmente, a Horkheimer (GAGNEBIN, 2018). Tentativa que infelizmente não obtém qualquer êxito inicial.

Durante a primavera de 1940, Benjamin escreve as teses *Sobre o conceito de história*, “pensadas ao mesmo tempo como reflexão fundamental sobre a essência do tempo histórico e sobre as tarefas do historiador materialista [...]” (WITTE, 2017, p.140). Em uma letra de espírito combativo e completamente imersa na vivência de refugiado do autor, o texto é endereçado apenas aos colegas mais próximos, dentre os quais estão Theodor Adorno e Hannah Arendt (GAGNEBIN, 2018).²

Preservado, segundo seu temário controverso — principalmente se imaginamos um círculo de possíveis leitores situado entre judeus ou marxistas —, o documento foi endereçado à posteridade. E por fim, com as tropas nazistas em território francês, Benjamin consegue o tão esperado visto para os Estados Unidos. Porém, uma retenção policial na fronteira franco-espanhola de Portbou leva o autor a se decidir pelo suicídio na data 27 de setembro do mesmo ano em que escreveu as “Teses” sobre História.³

As teses *Sobre o conceito de história*, escritas abaixo da sombra fascista da perseguição em massa, distribuídas aos cuidados dos poucos e seletos amigos, chamam atenção também para sua forma sibilina e alegorizante. Na sua forma de apresentação (ou

² Conferimos nesta breve passagem de J. M. Gagnebin: “A esperança era que esse ruído se tornasse um grito que todos escutariam: que essas mortes não fossem em vão, mas anunciasse um novo devir que nos cabia realizar. [...] Esperança e exigência profundamente benjaminianas como a leitura das teses *Sobre o conceito de história*, último texto do autor, o mostra. Ao lado desse último esboço (em cartas, Benjamin diz claramente que não pensa em publicar as “teses” tais quais, porque, nessa sua forma, elas poderiam suscitar muitos mal-entendidos)” (GAGNEBIN, 2018, p. 9).

³ Sobretudo, reiteramos que a carga afetiva e biográfica a que nos referimos nesta introdução parece estar intimamente relacionada, não somente às escolhas interpretativas de cada um dos comentadores e suas chaves de leitura para adentrar o hermetismo das “Teses”, como estão impregnadas nas expressões do próprio Benjamin. Dissemos isso porque se trata de um texto dirigido aos marxistas escrito por um marxista, escrito para os judeus, escrito por um judeu.

Darstellung), o texto alegórico das “Teses” está sobrecarregado de atributos literários e de uma amplitude significativa em expansão.

Toda recursividade técnica e expressiva que contém, aponta para os princípios de ruptura perante os ideais do progresso. Sobretudo, uma repercussão imaginária que se origina no interior das alegorias torna as figuras potencialmente múltiplas no decurso temporal, e cada aparecimento imagético se transforma, por força da quebra dos sentidos esperados, em outra coisa.⁴ Em última instância, em outro mundo, outra realidade.

Na descrição que elabora Maria João Cantinho, percebemos que toda aparente miséria da doutrina alegórica, que enxerga uma realidade em fragmentos, se torna determinada espécie de redenção às avessas porque, à sua maneira, desafia o senso comum:

O olhar saturnino do alegorista tende à dissipação e à desintegração ínsitas à própria significação (a ordem da significação é a da repetição infinita), pois, seduzido pela promessa de um saber infinito, livre e transcendente, pela promessa da *lúmen natural* e do saber, move-se no *reino das significações*, perdendo-se dialeticamente de símile em símile, em direção ao abismo do mal e do saber, isto é, em direção ao reino de Satã, onde apenas reina a noite eterna da tristeza e da melancolia, iluminada pelo clarão subterrâneo que irrompe das profundezas da terra. Trata-se da ilusão de um saber que descobre nele próprio a sua aniquilação. (CANTINHO, 2015, p. 77)

No caso específico das “Teses”, olhar o passado sob o prisma alegórico requer da memória romper com a brutalidade de todo discurso hegemônico e fazer do movimento dialético descrito uma ruptura definitiva com a causalidade. Se, o discurso hegemônico toma o princípio da causalidade como guia de sua narrativa retilínea e positiva para os acontecimentos, às suas margens, as possibilidades do improvisado e do ensaio, se abrem afortunadamente ao filósofo reflexivo.⁵

Por sua vez, o procedimento alegórico,⁶ utilizado por Benjamin na escritura das “Teses”, não somente perfaz a ruptura da causalidade como amplia a potencialidade

⁴ Contrariamente, por exemplo, ao símbolo, que traduz a imediatez dos fenômenos na sua aparição repentina, exemplificado pela iluminação de um relâmpago.

⁵ Sobre a forma do ensaio estamos nos referindo a Adorno, no *Ensaio como forma* (Cf. Notas de Literatura. Rio de Janeiro: Tempo Universitário, 1991).

⁶ Sobre as alegorias poderíamos dispor três camadas de sentido até chegar à sua conceituação básica, a saber, o plano das imagens, as metáforas e, por fim, a propriedade específica das alegorias. Ou seja, dentre as imagens destacamos uma metáfora que, na sua particularidade metafórica, deriva nas alegorias. Neste caso, uma alegoria é uma figura de linguagem proveniente de uma metáfora continuada. Inclusive, esta será considerada sua definição mais clássica. Segundo o dicionário de termos literários de Massaud Moisés, uma alegoria “como assinala Quintiliano (VII, 6, 44) [...] é ‘composta de uma metáfora contínua’”. (MOISÉS, 2004, p.14). É seu desenrolar temporal o que diferencia as alegorias das demais metáforas, sua tendência de caráter centrífugo, isto é, de sair de um primeiro núcleo semântico e produzir novos sentidos

imagética da narrativa histórica. Neste sentido, tomemos, a seguir, o exemplo da emblemática tese de número VII:

[...] Todo aquele que, até hoje, obteve a vitória, marcha junto no cortejo de triunfo que conduz os dominantes de hoje [a marcharem] por cima dos que, hoje jazem por terra. A presa, como sempre de costume, é conduzida no cortejo triunfante. Chamam-na bens culturais. Eles terão de contar, no materialismo histórico, com um observador distanciado, pois o que ele, com seu olhar, abarca como bens culturais atesta, sem exceção, uma proveniência que ele não pode considerar sem horror. Sua existência não se deve ao esforço dos grandes gênios, seus criadores, mas também à corveia dos seus contemporâneos. Nunca há um documento de cultura que não seja, ao mesmo tempo, um documento de barbárie. E, assim como ele não está livre da barbárie, também não o está o processo de sua transmissão, transmissão na qual ele passou de um vencedor a outro. Por isso, o materialista histórico, na medida do possível, se afasta dessa transmissão. Ele considera como sua tarefa escovar a história a contrapelo. (BENJAMIN, 2005, p. 70)

Com a imagem da escovação “a contrapelo da história” aproximamo-nos, não somente do movimento que nos dirige para o exercício de uma tomada de perspectiva complexa sobre os detritos que restam ao largo da narrativa oficial. Porém, concomitantemente, nos aproximamos de uma metáfora reflexiva, que conduz à revolução imaginária da qual falávamos, encontrada no seu estado latente. Isto porque, seu complexo imaginário ilustra uma vertente que vai na direção contrária ao que é oficial e se inscreve alegoricamente como figura da resistência para uma atividade historiográfica crítica.

Principalmente, atentemo-nos para o fato de que a “escovação a contrapelo” combate diretamente uma transmissibilidade perpetuada pela tradição hegemônica, a favor, obviamente, da tradição dos oprimidos.

Em *Marxismo e Crítica Literária*, Terry Eagleton elenca alguns pontos cruciais da estética marxista em uma panorâmica sobre a escola, e, neste sentido, o comentador discorre também acerca da filosofia benjaminiana. Atentos a este movimento, recolhemos um trecho no qual a elaboração de Eagleton desloca a discussão sobre a literatura para inserção desta atividade estética no campo social.

Para estes críticos – tenho sobretudo em mente Walter Benjamin e Bertold Brecht – a arte é, antes de mais, uma prática social e não um objeto passível de ser dissecado academicamente. Podemos ver a literatura como um texto, mas podemos também vê-la como uma atividade social, uma forma de produção

a partir deste núcleo. Trataremos dessa descrição no tópico em que buscamos uma breve introdução às alegorias.

social e econômica que existe a par de outras formas semelhantes e se interrelaciona com elas. (EAGLETON, 1978, p. 78)

Se nos atentamos para a afirmação mais forte acerca da posição revolucionária que a arte assume enquanto prática social, isso nos indica passos decisivos para a problemática da qual viemos nos ocupar. Em outras palavras, sobre uma concepção de crítica literária que leva em conta a relação entre o objeto estético e seu contexto social, cultural e histórico.⁷ Uma concepção de crítica literária que engendra, no bojo de seu inventário, a esfera estética ao corpo maior da sociedade, e que também considera a intrínseca dependência material que os objetos artísticos ocupam no interior desta relação.

Contudo, segundo Eagleton, se a tradição marxista, anterior a Benjamin, colocou o problema da relação entre arte e sociedade nos termos da determinação da arte em “respeito das relações de produção de seu tempo” (1978, p. 79) Benjamin recorre a uma alternativa mais direta. Por sua vez, Benjamin reelabora tal questão nos seguintes termos: “qual é a posição da obra literária no contexto das relações de produção de seu tempo?” (EAGLETON, 1978, p. 79). Assim, Benjamin interpõe à discussão tradicional uma crítica acerca das técnicas de produção, que abrange as forças produtivas da arte e a produção de modo geral, em um único retrato crítico.

O próprio assentamento do objeto artístico em meio às transformações relativas aos modos de produção, ganha relevância porque “o escritor revolucionário não deveria aceitar acriticamente as forças de produção existentes, mas sim desenvolver e revolucionar essas forças.” (EAGLETON, 1978, p. 79-80). O que inclusive desestabilizaria uma ideia de tecnicismo, se este defende apenas a reunião de um repertório de capacidades prefixado no horizonte de criação. Se se vincula a um agregado de normas adquiridas para realização das obras sem o menor apreço pelas circunvoluções históricas que interferem no seu teor material, tanto quanto no seu teor conceitual.

E, uma vez estendida tal releitura ao contexto da produção, devemos imaginar a participação plural dos vários personagens imbuídos na sustentação do campo estético por uma atividade positiva no processo originário das obras. Pautado, enfim, pela maior

⁷ Destacamos que o texto ao qual Eagleton recorre no intuito de ilustrar esta constatação é justamente o ensaio intitulado *O Autor como Produtor* (1934), em que a chave de leitura benjaminiana se volta para o problema da inserção da arte e da literatura no contexto dos meios de produção. Optamos por recorrer aos comentários de Eagleton porque retomaremos ao original de Benjamin ao longo do terceiro capítulo no qual analisamos as “Teses” mais diretamente.

participação dos interessados (autor, público, editor, etc.), não mais como simples espectadores alienados, porém, como agentes efetivos dentro do campo.

Para exploração deste modelo de compreensão sobre o campo estético, Eagleton sugere um “proto-conceito” em torno do que podemos compreender também enquanto engajamento pertinente à nova situação do artista e o público:

O “comprometimento” é mais do que simplesmente uma questão de apresentar opiniões políticas corretas na arte que se faz; ele revela-se na medida em que o artista reconstrói as formas artísticas que tem à sua disposição, transformando autores, leitores e espectadores em colaboradores. (EAGLETON, 1978, p. 80)

Ou seja, três eixos de significação, concernentes ao pensamento de Benjamin (e Brecht) no tocante à estética, aparecem como fontes para sua(s) perspectiva(s) e será o sustentáculo de uma perspectiva posicionada à esquerda: uma nova noção de forma; a redefinição do papel do autor e uma renovada elaboração teórica sobre o próprio objeto artístico.

Sobre a nova noção de forma, além de cristalizar modos de percepção ideológica, “encarna também certo conjunto de relações produtivas entre artistas e públicos” (EAGLETON, 1978, p. 87). Semelhante ao que acontece com o papel do autor, ao vermos sua condição criativa se transformar decisivamente quando se reconhece, enfim, no lugar de produtor situado dentre outras produções socioculturais conviveres.

Por fim, com relação às obras de arte em si, a filosofia benjaminiana segue o mesmo caminho de Brecht ao afirmar uma não integridade harmônica do produto final de sua realização. Porém, defende-se a contradição interna da cisão entre o sujeito e o objeto, que, uma vez elevados a síntese no contato que restabelecem concretamente no ato de produção em devir, se imbricam mutuamente na forma dialética em que se apoiam. (EAGLETON, 1978). Ideia que justifica, claro, em partes, o estilo fragmentário no pensamento de Benjamin.

Benjamin e Brecht, fazem valer aquela máxima marxiana — que Eagleton (1978) destaca desde os *Grundrisse* texto escrito por Marx entre os anos de 1857-58 — de que, do mesmo modo como o sujeito transforma os objetos através da atividade produtiva, os objetos interpelam as subjetividades e igualmente as transformam em outra coisa durante o processo.

Finalmente, tendo em conta esta abordagem da estética benjaminiana feita por Eagleton (1978), chegamos às seguintes perguntas preliminares: primeiro, de que modo as teses *Sobre o conceito de História*, uma vez pensadas como texto literário, realizam os preceitos elencados pela estética benjaminiana descrita por Eagleton? Como sua forma e apresentação, segundo tais preceitos da estética benjaminiana, buscam a concretude da reviravolta pertinente àquela consideração sobre aos modos de produção? Justo porque, uma vez constatada a preocupação de Benjamin em abarcar a crítica da produção literária no âmbito social, certamente o filósofo teria levado em conta na sua reflexão tardia.

Se a elaboração benjaminiana sobre a politização da arte ressalva que não admitiria para si o jargão simplório, quando sim, realiza então uma recriação dos próprios meios disponíveis para produção artística, como as alegorias perfazem este primado estético? Trabalhar com estes temas extremos, acrescido ao ensejo de que as “Teses”, dirigidas ao fascismo de todas as ordens, são apresentadas como emblemas poéticos de resistência contra o progresso, este é o elemento que nos dirige novamente à questão estética.

Como foi dito, defendemos que Benjamin não poderia deixar escapar de sua própria atividade literária o salto que realiza no lugar de crítico da literatura, ao propor uma ótica que busca situar as obras no contexto produtivo em que são concebidas. No rastro de tais questionamentos, façamos lembrar aquilo que Fredric Jameson caracteriza enquanto influência direta da fortuna crítica por sobre a literatura e o pensamento filosófico de Benjamin:

[...] não há dúvida que Benjamin chegou a uma política radical por meio de sua experiência como especialista: mediante sua percepção crescente, dentro do domínio de sua própria atividade literária, da influência crucial exercida sobre a obra de arte pelas transformações do público e pelos desenvolvimentos da técnica, em resumo, pela própria história. (JAMESON, 1985, p. 69)

1.2 Disposições do pensamento imagético para reflexão filosófica

Pertence à tradição filosófica uma discussão em torno da mimética e da importância da imagem enquanto *mimesis*, estritamente relacionada ao conhecimento, que está colocada desde o corpus canônico ao pensamento contemporâneo. Walter Benjamin, no seu texto *Doutrina das semelhanças*, datado de 1933, nos indica a importância da faculdade mimética para o ser humano, ao escrever o seguinte: “A

natureza produz semelhanças; basta pensar nos processos miméticos. Mas é o ser humano que tem a capacidade máxima de produzir semelhanças. Talvez não exista mesmo nenhuma das funções superiores que não seja determinada pela faculdade mimética” (BENJAMIN, 2018, p. 47). A partir deste princípio, nos propomos, antes de qualquer outra consideração, nos dedicarmos a uma investigação sobre o lugar da imagem para o conhecimento. Isso também marcado por uma tensão nos modos de utilização específica da produção imagética. Questionamo-nos sobre qual é o lugar da imagem na construção do pensamento, na sua estrutura de mimetização, e qual a sua potencialidade ao nível da reflexão filosófica. Acreditamos, deste modo, nos situar exatamente sobre o plano em que poderão emergir as alegorias que trataremos na sequência deste capítulo.

No texto *Doutrina das semelhanças*, Benjamin coloca uma variante para esta problemática sobre a importância da *mimesis* e interroga: “[...] qual é realmente a utilidade dessa escola do comportamento mimético?” (2018, p. 47). Acima de tudo, o tom da pergunta que Benjamin anuncia, busca assegurar que seja discutida a posição de uma escola questionada. Logo, Benjamin mostra que por uma concorrência histórica, a faculdade mimética veio a se transformar radicalmente ao longo do tempo. Como se, na modernidade, a capacidade de utilização da *mimesis* se encontrasse rarefeita, ou, até mesmo, tivesse sua pertinência diluída entre as modulações de outras faculdades. Por isso é que Benjamin deve extrair a questão mais fundamental acerca do estatuto que a *mimesis* ocupa na construção do conhecimento. E, portanto, construir uma hipótese que explique o seu mais novo contexto, ao escrever: “Na verdade, o universo de experiência do homem moderno parece conter aquelas correspondências mágicas em muito menor grau do que o dos povos antigos ou dos primitivos. A questão é apenas uma: tratar-se-á da extinção da faculdade mimética ou da sua transformação?” (BENJAMIN, 2018, p. 48). Para respondermos a esta pergunta, Benjamin faz uso de um exemplo paradigmático sobre a incorporação social da capacidade mimética, o exemplo da astrologia.

Na formulação do exemplo sobre a astrologia, observamos que Benjamin sente a necessidade de propor uma atitude metodológica que exija, já no seu *modus operandi*, do deslocamento para a possibilidade mimética do conhecimento. Afinal, como lemos na seguinte preleção benjaminiana: “Enquanto pesquisadores das antigas tradições, teremos de admitir que pode ter existido uma configuração com sentido, um caráter de objeto mimético, em realidades que hoje somos incapazes sequer de intuir. Por exemplo, nas

constelações.” (BENJAMIN, 2018, p. 48).⁸ Acerca da astrologia, Benjamin recolhe o motivo central sobre a imbricação de uma teoria mística da linguagem. Movimento este que o leva a outro cânone, que também representa fielmente a transformação que atravessa a faculdade mimética na modernidade. O cânone que é a própria linguagem. Este cânone que, tendo se erguido ao largo da astrologia, nos permite “o esclarecimento da obscuridade associada ao conceito de semelhança não sensível” (BENJAMIN, 2018, p. 49). Cânone da linguagem que aparece destacado por sua característica forte de não redução, na expressão de Benjamin, a “um sistema convencional de signos” (2018, p. 49). Que tem sua sustentação manifestada nos esforços de uma teoria sobre a origem da linguagem provinda das semelhanças onomatopaicas. Além do mais, que uma vez superado seus esforços iniciais de aproximação à mimética na astrologia e posteriormente na onomatopeia, avança também ao campo da palavra escrita. No exato momento em que fundamenta uma série de intermediações que abrangem o aspecto do som, assomado, porém, à grafia e ao sentido. Isto porque obedece a uma regra pertinente às teorias místicas da linguagem que é colocada por Benjamin nas seguintes palavras:

Ora, é sabido que às teorias místicas da linguagem não basta trazer a palavra falada para o âmbito das suas reflexões. Preocupam-se igualmente com a palavra escrita; e o que há de mais significativo nesta é que ela, talvez melhor do que certas combinações fônicas da linguagem, esclarece a essência da semelhança não-sensível na relação da imagem escrita das palavras e letras com o que significam ou com aquilo que lhes deu nome [...] Assim, é a semelhança não sensível que traça a ligação não só entre a fala e o que ela quer dizer, mas também entre o escrito e o que ela significa, e ainda entre o falado e o escrito. (BENJAMIN, 2018, p. 50)

O elemento inscrito pela grafia estabelecido acima dos preceitos de uma teoria que discorre apenas sobre a fonética será sua fortuna memorial, seu “arquivo de semelhanças não sensíveis, de correspondências não sensíveis” (BENJAMIN, 2018, p. 51). O que, por extensão, poderá se aplicar à uma concepção de leitura que extrapola o âmbito convencional. Que abrange um repertório aberto à incorporação do espontâneo numa ótica que permanece passível de revelação somente ao intérprete melancólico. Aliás, mesmo no caso do astrólogo, ele não lê apenas o alfabeto dado ao aluno, o astrólogo já

⁸ Certamente, Benjamin explora as inúmeras implicações sobre a modalidade de leitura dos astros a partir da tradição astrológica, o que introduziremos à frente. Porém, muito antes disso, destacamos nessa citação, a condição de ruína em que se encontra esta tradição astrológica, o que enfatiza mais uma vez um olhar historiográfico particular. Sempre voltado para algo de obsoleto, que aparece no cenário deste novo mundo moderno, como algo significativo apenas para pesquisa das “antigas tradições”.

“[...] lê no céu a posição dos astros, e ao mesmo tempo lê, a partir deles, o futuro ou o destino.” (BENJAMIN, 2018, p. 51) À sua maneira, realiza dois estágios da leitura, uma profana e outra mística, e faz da emersão dos sons o fundamento de uma semelhança não sensível, que se estende do escrito ao sonido. No advento da modernidade, a transição daquela capacidade de ler o futuro na posição dos astros, acaba nos chegando, então, sob a forma da linguagem escrita (BENJAMIN, 2018). Sobretudo, a linguagem com toda sua complexidade adquirida, não só resguarda a capacidade mimética, como torna-se o mais novo termo para toda potência cognitivo da mimética. O excerto do texto *Doutrina das semelhanças*, discorre exatamente sobre o peso dessa transformação específica:

Neste sentido, a linguagem seria a mais perfeita aplicação da faculdade mimética: um *medium* que teria assimilado totalmente as antigas capacidades de apreensão das semelhanças, de tal modo que agora é ela que constitui o *medium* em que as coisas se encontram e se relacionam entre si, são mais de forma direta como antes, no espírito do vidente ou do sacerdote, mas nas suas essências, nas suas mais etéreas e sutis substâncias ou aromas. Em outras palavras ao longo da história a capacidade vidente cedeu à escrita e à linguagem as suas antigas forças. (BENJAMIN, 2018, p. 51-52)

Em outro ensaio, *Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem*, de 1916, Benjamin já havia se ocupado da definição de linguagem que assume posteriormente. Benjamin escreve: “[...] toda comunicação de conteúdos espirituais é língua, linguagem, sendo a comunicação pela palavra apenas um caso particular: o da comunicação humana e do que a fundamenta ou do que se funda sobre ela (a jurisprudência, a poesia).” (2013, p. 49-50). Para Benjamin, toda existência está firmada na linguagem, justamente porque a necessidade de expressão dos conteúdos espirituais constitui a fecundidade das ideias. Mesmo a centralidade do conceito de expressão que desponta enquanto linguagem, essencialmente linguagem, precisa ser entendida pela diferença entre a essência linguística e a essência espiritual. Sobre isto, Benjamin resolve a questão ao escrever: “O que comunica a língua? Ela comunica a essência espiritual que a corresponde.” (2013, p. 52). Em outros termos, nas palavras de Benjamin: “A linguagem comunica a essência linguística das coisas” (2013, p. 53), ao que acrescenta: “Pois na linguagem é assim: *a essência linguística das coisas é sua linguagem.*” (2013, p. 53). Todavia, aquilo que é comunicável é a expressão linguística do conteúdo espiritual, mas isso ocorre sem se tornar a completude do que poderíamos, a princípio, expressar. Ou seja, a experiência integral sempre retorna enquanto pólo dialético (negativo) do ser

enunciado em virtude da sua nomeação. De maneira que a experiência integral permanece no estado de latência ao largo daquilo que se tornou então o ser nomeado.

O que está posto de carga e conteúdo espiritual na linguagem é dado imediatamente na linguagem que assume, ou seja, o que é comunicável engendra de uma só vez o espírito e a letra do ser expressado. Conforme aparece no prosseguimento da interpretação de Benjamin, acontece que:

[...] toda língua se comunica em si mesma; ela é, no sentido mais puro o meio (*Médium*) da comunicação. A característica própria do meio, isto é, a imediatidade de toda comunicação espiritual, é o problema fundamental da teoria da linguagem, e, se quisermos chamar de mágica essa imediatidade, então o problema originário da linguagem será a sua magia. (BENJAMIN, 2013, p. 53)

Para o caso da linguagem humana, sua essência espiritual se vê dividida por duas possibilidades antagônicas de manifestação. Permanece repousada no hiato entre reconhecer se nomeia as coisas para se revelar, ou se já se encontra revelada no próprio nome. Benjamin concebe a essência linguística do homem no ato de nomeação das coisas na palavra, e recita alternadamente, entrelinhas, esta mesma constatação: “[...] o ser humano comunica sua própria essência espiritual (na medida em que ela seja comunicável) ao nomear todas as outras coisas [...] Portanto, a essência linguística do homem está no fato de ele nomear as coisas.” (BENJAMIN, 2013, p. 54-55). Além disso, o paradoxo disposto com relação à expressividade da essência do homem vem se afirmar desde uma mística da linguagem em contraposição direta com outra teoria, considerada uma teoria de ordem burguesa. Isto é, segundo a leitura de Benjamin, esta teoria burguesa da linguagem erra porque concebe o meio da comunicação enquanto simplesmente palavra; o objeto sempre instalado nas coisas e o destinatário de sua expressão, uma exclusividade do homem. Enquanto isso, a teoria mística da linguagem prescreve: “[...] no nome a essência espiritual se comunica a Deus.” (BENJAMIN, 2013, p. 55). Portanto, seu modo na nomeação é absoluto, complementa Benjamin, porque no nome nada será comunicado através dele, porém, o nome comunica a própria língua (2013, p. 56). Por ser o nome a essência espiritual do homem, aquilo que essa essência compreende de absoluto na língua, torna toda essência humana comunicável.

Sobre a essência espiritual do homem como linguagem e, em última instância, nomeação, há um outro ponto que desperta nossa atenção; para anunciá-lo observamos, na seguinte passagem, que: “[...] aparece no nome a lei essencial da linguagem segunda

a qual expressar-se a si mesmo e interpelar todas as outras coisas são um só movimento” (BENJAMIN, 2013, p. 57). Quer dizer, a inseparabilidade daquilo que se expressa e seu meio de expressão formam uma unidade no momento mesmo em que nomeamos as coisas. Neste estágio da reflexão em que Benjamin se acerca novamente da questão pungente sobre a expressividade:

No interior de toda configuração linguística reina o conflito do expresso e do inexprimível, simultaneamente, a última essência espiritual. Ora, é claro que equiparar a essência espiritual à essência linguística implica contestar essa relação de proporcionalidade inversa entre ambas. Pois a tese aqui é a de que quanto mais profundo, isto é, quanto mais existente e real for o espírito, tanto mais exprimível e expresso; nesse sentido, é próprio da equiparação tornar absolutamente unívoca a relação entre espírito e linguagem, de modo que aquilo que existe com mais força na linguagem, mais pregnante e inarredável, em suma o que mais se exprime, é ao mesmo tempo o espiritual em sua forma pura. (BENJAMIN, 2013, p. 59)

O conceito que assegura a comunicabilidade absoluta da essência espiritual do homem é o conceito de revelação, ao passo que Benjamin conclui: [a revelação toma] “a intangibilidade da palavra como única e suficiente – e a característica – do caráter divino da essência espiritual que nela se exprime” (2013, p. 59). Porque o nome revela, e mais substancialmente do que em outras manifestações culturais, no “mais alto domínio espiritual da religião” que não pode reconhecer aquilo que permanece sem expressão, o nome é. (BENJAMIN, 2013, p. 59). Maria João Cantinho, em seu artigo intitulado “George Von Hamann e Benjamin: Linguagem e Revelação”, reforça este mesmo conceito de revelação e aproxima o pensamento do jovem Benjamin ao de Hamann. Neste sentido, Cantinho destaca que o interesse do jovem Benjamin pela teoria da linguagem hamanniana acontece exatamente na medida em que: “a linguagem é entendida como uma realidade altamente espiritualizada – e não meramente instrumental – cuja natureza exprime a essência humana, ao mais alto grau” (CANTINHO, 2016, p. 36). Sobretudo, como adendo ao seu primor de essencialidade, a linguagem aparece estreitamente ligada também ao intermédio das imagens — ainda na esteira de Cantinho:

A linguagem é “presença das coisas”, é manifestação, fenômeno e, ao mesmo tempo, evidência, que se apresenta mediante imagens, como Hamann o explicita claramente. Campos magnéticos que geram a partir de si forças indomesticáveis, essas imagens são, ao mesmo tempo, esplendorosas na sua evidência e tão secretas, no mistério com que se oferecem ao nosso olhar. Fonte de todo o conhecimento e da própria felicidade humana, essas imagens irradiam em torno de si todo o mistério da Revelação. E, curiosamente, a linguagem não se vislumbra senão no ato de reunir os fragmentos, de coligi-los, de interpretá-los. (CANTINHO, 2016, p. 37)

Com essa descrição, que dispõe as imagens na imanência da linguagem, nós regressamos à noção de constelação que anunciamos brevemente sob a descrição feita por Benjamin em torno do modo astrológico. Naquela exposição, Benjamin acrescenta que, na constelação, próximo do que parecem ser as imagens para Hamann, o que se passa é uma percepção “veloz”, “fugidia e passageira” (BENJAMIN, 2018, p. 49). E assim como será o astrólogo o agente capaz de reunir aquilo que o escapa na sua condição primária de uma aparição súbita, o pensamento constelatório tomado pelo filósofo, por extensão, agirá de modo semelhante. Ambos pretendem unificar algo que aparece no espectro do instantâneo, como seria o caso, por exemplo, de trazer à tona a presença de dois astros transeuntes, um que se foi e outro que ainda passa. Na conjunção dessa tarefa, o modo astrológico suplanta até mesmo o instrumental do astrônomo, motivo pelo qual podemos entrever uma perspectiva próxima de Hamann no que se refere diretamente a crítica da razão instrumental. Cantinho sublinha o liame da teoria hamanniana que transpassa um embate acirrado entre os usos da linguagem e sua genealogia ao concluir: “A ideia de prioridade remete para a apresentação da linguagem na sua natureza imediata e primordial e que antecede o seu uso lógico e instrumental.” (2016, p. 37). Enfim, outro uso da linguagem ressurgiu precipitado no seu caráter imediato por uma conexão não causal dos fenômenos, como suporia, por exemplo, a instrumentalização da linguagem e o pensamento mecanicista.

A linguagem do homem dada no nome e a superação da mudez da natureza são os passos seguintes que Benjamin percorre na segunda metade do ensaio *Sobre a linguagem em geral e a linguagem do homem*. No texto, Benjamin acede à concepção de Hamann referente à tarefa do homem em tornar sonora toda linguagem das coisas que em Deus permanece sem o atributo da nomeação. Benjamin observa que: “Diz Hamann: ‘Tudo o que no princípio, o homem ouviu, viu com seus olhos, [...] e tocou com suas mãos, era [...] palavra viva; pois Deus era a palavra. Com essa palavra na boca e no coração, a origem da linguagem foi tão natural, tão próxima e fácil como uma brincadeira de criança [...]’.” (HAMANN *apud* BENJAMIN, 2013, p. 65). Muito além de sua aparente graciosidade, a tarefa que cabe ao homem, de trazer no nome, por via da tradução, a sonoridade das palavras inscritas nas coisas, se torna objeto da grandeza e magnitude do conhecimento.

O itinerário da palavra, que se estende da mudez incorporada pela natureza, ao som despertado na linguagem do homem, tem seu início no paraíso, neste lugar em que a língua garantia a ordem de um conhecimento perfeito. Por isso é que, nada explícita

melhor a imperfeição do conhecimento decaído do que a própria divisão do conhecimento que, por sua vez, deverá ser concomitante à multiplicação dos diversos idiomas. Neste espaço, o surgimento da dúvida, que aponta para a gênese dos nomes e deseja saber o que é o bom e o que é mau, atravessa os limites da perfeição para inaugurar um domínio externo. Um domínio em que a linguagem do homem está submetida à novas leis e procedimentos, e em que está de certa forma mais próxima de suas possibilidades infinitas de expressão.

Na seguinte passagem, Benjamin descreve esta travessia determinante para o nascedouro da expressividade proximamente ao seu intermédio encontrado no conhecimento:

A palavra deve comunicar alguma coisa (fora de si mesma). Esse é realmente o pecado original do espírito linguístico. A palavra que comunica do exterior, expressamente mediada, é de certa forma uma paródia da palavra imediata, da palavra criadora de Deus; é também a queda do espírito adâmico, do espírito linguístico bem aventurado, que se encontra entre ambos. (BENJAMIN, 2013, p. 67)

A seguir, os desdobramentos gerais da queda adâmica são colocados por Benjamin neste quadro em que a decisão entre a linguagem do paraíso e a linguagem decaída dão origem à mediação, ao julgamento e à abstração:

Para pensar o nexos essencial da linguagem, o pecado original possui tríplice significação [...] Ao sair da pura linguagem do nome, o homem transforma a linguagem em meio (a saber, meio para um conhecimento que não lhe é adequado), e com isso a transforma também, pelo menos em parte, em mero signo; daí mais tarde a pluralidade das línguas. O segundo significado do pecado original é que a partir dele se ergue — enquanto restituição da imediatidade do nome, que nele foi lesada — uma nova imediatidade, a magia do julgamento, que não repousa feliz em si mesma. O terceiro significado, que se pode arriscadamente supor, seria o de que também a origem da abstração enquanto capacidade do espírito linguístico deveria ser buscada no pecado original. Pois o bem e o mal se mantêm, sem nome e sem poderem ser nomeados, fora da linguagem que nomeia, aquela linguagem que o homem abandona precisamente no abismo desse perguntar. (BENJAMIN, 2013, p. 68)

Novamente, a imediatidade despertada pela mediação da linguagem, quando localizada na atividade do julgamento, remonta ao modelo das constelações, que, como havíamos notado, compreende o mesmo círculo temporal em sua aparição. Portanto, nos perguntamos: a construção de uma imagem retida no aparecimento repentino de determinada constelação deve ser compreendida sob o crivo deste tipo de julgamento? Se analisamos o caso das artes, Benjamin observa que a priori é preciso compreendê-la sob

os seguintes parâmetros: “[...] é certo que a linguagem da arte só pode ser compreendida em estreita conexão com a doutrina dos signos. Sem ela, toda e qualquer filosofia da linguagem permanece inteiramente fragmentária, pois a relação entre linguagem e signo [...] é originária e fundamental.” (BENJAMIN, 2013, p.72). Ora, se a doutrina dos signos é compreendida como mais uma das consequências da linguagem decaída, e se estiver depositado neste lugar, o insumo da criação artística, a escolha dos seus elementos estará comprometida. Esta é sua marca na “traduzibilidade” e “comunicabilidade”, como nos escreve Benjamin, em outro texto, intitulado *A tarefa do tradutor*, datado de 1921.

Em *A tarefa do tradutor* a marca que reparte no interior da criação artística o que de si pode ser traduzido e o que, do âmago de sua poética, por exemplo, faz da poesia algo diverso da própria tradução, remonta justamente ao limite do julgamento. O teor da linguagem poética, que extrapola o alcance da comunicação — o que igualmente recobre as divisas com outros meios de reflexão, como a filosofia que, essa sim, dialoga em toda sua amplitude com o objetivo comunicativo — estabelece este limite. Por outro lado, a procura comum pelo caminho que regresse àquela língua paradisíaca, que inaugura o movimento original da língua, está intimamente interligada às atividades da tradução e da filosofia, com igual relevância. Sobretudo, destacamos que o plano do qual a arte provém, pode ser compreendido proximamente ao conceito de tradução, que em suma, eleva a linguagem muda da natureza à estatura de um ser nomeado. Uma constelação, enquanto operação da tradução, parece tornar possível, além da reunião de acontecimentos dispersos,⁹ a abertura para este movimento de unidade na língua paradisíaca. Portanto, precisamos ter em conta a ressalva feita a esta operação com relação à implicação do juízo

⁹ Sobre a vinculação entre tradução e constelação Susana Kampff Lages (2007), no artigo intitulado “Walter Benjamin, Tradutor de Baudelaire”, indica-nos uma leitura extremamente conectada a essa abordagem ao escrever: “A figura típica do melancólico é a de um ser pensativo, imerso na contemplação, cuja cabeça pesa, pende para baixo. Essa ligação pode ser reencontrada na rede conceitual urdida pelas reflexões benjaminianas, ligada ao núcleo etimológico constituído pelo verbo pensar em alemão, *denken*. A ele se ligam termos fundamentais da “cartografia da memória” traçada por Benjamin em seus textos: as palavras *Gedachtnis*, *Andenken* e *Eingedenken* carregam todas a marca dessa etimologia que inclui, igualmente, o significado de *pesar* tanto nas acepções concretas, quanto nas figuradas (pesar como verbo: ter peso, ou ponderar, considerar; pesar como substantivo, significando tristeza), a elas se agrega um sentido adicional: o de rememorar, relembrar, o que vincula essa constelação de conceitos ao âmbito de uma re-elaboração do passado pelo trabalho da memória.”(p. 240). Ao que Kampff (2007) complementa, agora sim, mostrando aquela aproximação com a tarefa da tradução: “Também o tradutor, leitor privilegiado de uma obra, deve remontar ao texto original através de um percurso de leitura que é eminentemente rememorativo: todo esforço de reescrita textual é de natureza (re)memorativa, opera por um desdobramento tanto no campo reflexivo quanto no plano sensível e/ou material de um texto.” (p. 240-241). A isso apenas acrescentamos que estamos levando a tarefa da tradução também para um nível ontológico de tradução da linguagem das coisas na natureza primária, fazendo valer todas as considerações acima parte dessa mesma interpretação.

que lhe será determinante. Benjamin indica o caractere que edifica o julgamento na elaboração de *A tarefa do tradutor*, ao escrever:

Sua intenção [a intenção da tradução] não só se dirige a algo diverso da obra literária, ou seja, uma língua como um todo, partindo de uma obra de arte isolada, escrita numa língua estrangeira; mas sua própria intenção é outra, a intenção do escritor é ingênua, primeira, intuitiva; a do tradutor, derivada, última, ideativa. Pois é grande o tema da integração das várias línguas em uma única, verdadeira, que acompanha o seu trabalho. Essa língua, porém, em que as frases obras e juízos jamais se entendem — razão pela qual permanecem dependentes de tradução — é aquela na qual, entretanto, as línguas coincidem entre si, completas e reconciliadas no seu modo de visar. (BENJAMIN, 2013, p. 112-113)

Tamanha abertura para a unidade na língua paradisíaca e universal nos aproxima de uma relação conceitual paralela, agora entre a constelação e outra expressão profundamente utilizadas pela dimensão estético-reflexiva no pensamento de Benjamin: as alegorias. Ao considerarmos, constelação e alegoria como modalidades do pensamento imagético, percebemos que estas mantêm íntimas conexões internas. Aliás, com maior precisão, a constelação parece ser novamente o plano de onde despontam também as alegorias, como antes foi pensada como território para tradução. Se regressamos ao texto, *Sobre a linguagem geral e linguagem do homem*, lemos que Benjamin propõe um contato com o contexto alegórico ao falar da tristeza e luto, que enfim podem ser encontrados na natureza uma vez que esta permanece emudecida. Porém, como na reparação que Benjamin propõe: “[ao invés de estar triste por se encontrar muda] a inversão dessa frase que penetra ainda mais fundo na essência da natureza: é a tristeza da natureza que a emudece” (BENJAMIN, 2013, p. 70-71). Seu afastamento da língua paradisíaca, encerrada na origem da linguagem e na palavra de Deus, e em todo seu conhecimento perfeito, torna-se o verdadeiro motivo de seu padecimento. Como acontece nas alegorias, o enluto é perpassado pela dispersão dos sentidos na sua infinidade e desdobramentos extensos ao solo que a linguagem se entrega; decaída. Contudo, nos parece ser exatamente a estrutura da constelação o que pode salvar as alegorias de ensimesmar-se e se calar de uma vez por todas, encerradas numa modalidade de solipsismo terrível.

Na constelação, a solução para este paradoxo é uma quarta dimensão que aparece impregnada no espaço e no tempo, os convertendo em unidade absoluta. Que os faz submergir na sua condição intensiva de correspondência imediata, como no exemplo do passado que retorna ao presente da história, assegurado então um novo sentido perante a dispersão. Georg Otte e Mirim Livia Volpe, no artigo intitulado *Um olhar constelar sobre*

o pensamento de Walter Benjamin, descrevem exatamente o aspecto das constelações que nos remete ao modo alegórico:

A distância temporal se transforma na simultaneidade da imagem, que, enquanto constelação *strictu sensu*, possui não apenas a terceira dimensão da profundidade, mas, devido às imensas distâncias do universo, a quarta dimensão do tempo-espaço. Da mesma maneira que estrelas já extintas se apresentam ao olho do observador, o passado, geralmente dado por perdido, se manifesta, mesmo que relampejando, ao historiador atento. A partir dessa perspectiva, a tentativa do anjo da história de “acordar os mortos”, não é mais um empreendimento tão absurdo. (OTTE; VOLPE, 2000, p. 42)

Redenção e catástrofe não se colidem se partimos do princípio de que a constelação arregimenta o repertório alegórico em sua reunião de imagens estranhas, em temporalidades diversas. Celebrar as ruínas dos sentidos pertinentes à linguagem, por via do procedimento alegórico de reconstrução da ponte aguda entre a língua decaída e sua gênese paradisíaca, afasta, o absurdo da elasticidade do tempo. A sobreposição de imagens que se desenrola ao longo do impulso alegórico de ressignificação, sobre camadas de imagens sobrepostas, segue o caminho constelatório de aliança inusitada dos acontecimentos. Sustém, se pensamos então no caso específico de utilização nas “Teses”, a visão do historiador atento ao devir; este movimento que defronta a consecução lógica da causalidade. No tópico seguinte iremos buscar uma maior aproximação com o conceito de alegoria para termos elementos suficientes que possam colaborar com a interpretação que trazemos para as “Teses”. Este tópico, funciona como uma breve introdução ao conceito de alegoria que poderá ser, posteriormente, recolhido na própria obra de Benjamin.

1.3 A especificidade da alegoria no universo das imagens: uma breve introdução

1.3.1 A alegoria como modo de expressão

Invariavelmente, a partir da vertente etimológica, podemos descrever o sentido do conceito de alegoria como: expressão que diz algo para significar outra coisa. Assim, está colocado, por exemplo, nos estudos de João Adolfo Hansen, que a expressão “alegoria (grego *allos* = outro; *agourein* = falar) diz *b* para significar *a*” (2006, p. 7). Também estudiosos da obra de Benjamin vislumbram esta mesma entrada conceitual para definição de seu módulo ideativo, da alegoria vista conceitualmente. Maria João Cantinho descreve alegoria no raio de compreensão circundante e conclui que, ao analisarmos sua

raiz etimológica, “poderíamos verificar que ela é uma palavra composta e que deriva, por um lado, de *allos* (outro) e por outro de *agoreuein* (verbo que significa ‘falar na ágora’)” (2015, p. 75-76). Ainda, na sutil variação que propõe Jeanne-Marie Gagnebin, acordamos esse mesmo sentido para a noção de alegoria ao compreendermos que “o próprio nome o indica, a alegoria fala de outra coisa que não de si mesma (*allos*, outro, *agorein*, falar, em grego)” (2018, p. 50). Sobretudo, uma alegoria aparece neste espaço em que estão viesados, portanto, o princípio de fuga semântica e a desconstrução lógica para qualquer identificação imediata entre termos. Efeito que acontece por força de um procedimento que realiza o desenvolvimento múltiplo de uma imagem que se dispersa ao primeiro significado que determinada figura apresenta.

Às margens de seu texto, Cantinho faz o levantamento de um antecedente para a palavra alegoria, que surge em “*uponioia*”, sendo esse termo correspondente a uma “operação de conjecturar; a partir de um dado concreto presente na percepção”, para daí, “inferir a ideia ou ensinamento teórico que nele estava contido” (2015, p. 76). Deste modo, apesar de ter sido registrada essa passagem de “*uponioia*” até “*allegoria*” ainda por Plutarco, nos séculos I-II d.C., ambas as expressões estariam ligadas no seu módulo cognoscitivo à “dissimulação, ao conhecimento mediato e aparece, também, muitas vezes ligadas à necessidade de transmitir, de uma forma não imediata, uma verdade de ordem superior” (CAPRETTINI, p. 247 *apud* CANTINHO, 2015)¹⁰. Como dissemos, aparece regida por algo que se alimenta da dispersão primordial do não sentido na causalidade, mas, que, todavia, busca o fundamento de sua própria unidade segundo a palavra de deus. Sua abertura para algo que está por vir no horizonte das significações é definitivo para compreensão de sua expressividade.

A noção basilar que Hansen (2006) elabora, também considera que a historicidade da alegoria perdura desde sua instauração no contexto da Retórica Antiga. Assim, a alegoria passa de figura do ornamento discursivo, até chegar, finalmente, à concepção de

¹⁰ Este é um primeiro caso de intersecção entre as noções de alegoria a que viemos tratar separadamente, como veremos a seguir. Ou seja, o antecedente “*uponioia*” em relação à “*allegoria*” identificados a uma passagem da antiguidade ao medievo, como descreve Maria João Cantinho, nos parece um componente articulado tanto a uma noção de alegoria criativa, da produção de escrita, quanto a um componente crítico, na produção de leitura. Também registramos que tanto Umberto Eco (1989) quanto Jeanne Marie Gagnebin (2013) destacam essa passagem, de maneira muito semelhante, porém reencontrada a palavra “*hyponoia*” enquanto “*subpensamento*”, nos trabalhos de Filon de Alexandria acerca do Antigo Testamento, no séc. I. Sublinhamos assim alguns detalhes que tanto nos ajudam a pensar a escrita alegórica no seu *modus operandi* de escrita, quanto na sua formulação hermenêutica, como veremos precisamente no segundo tópico desta parte.

expressividade já no período da Idade Média. Desse modo, Hansen insere uma citação aos estudos de Lausberg (1957) que reaproxima alegoria e metáfora no escopo de Aristóteles, Cícero e Quintiliano. Hansen considera, portanto, que a alegoria é uma metáfora “continuada como tropos de pensamento, e que consiste na substituição do pensamento em causa por outro pensamento, que está ligado numa relação de semelhança a este mesmo pensamento” (HANSEN, 1973). Enfim, na busca pela ascensão do significado a uma verdade de ordem superior, como algo de considerável relevância para definição que sugerimos, adentramos enfaticamente, o universo medieval.

Umberto Eco (1989), compõe sua entrada à questão do simbolismo medieval e antigo ao analisar a situação em que a configuração do mundo e seus significados aparecem dispostos. Eco procura elevar a irrelevância do real imediato à potência de determinada verdade superior como motivo central para criação do universo alegórico. Sobre o tema, Eco escreve o seguinte:

O homem medieval vivia, efetivamente, em um mundo povoado de significados, referências, supra-sentidos, manifestações de Deus nas coisas, em uma natureza que falava continuamente uma linguagem heráldica [...] um hipogrifo era real como um leão porque, como este, era signo, irrelevante existencialmente, de uma verdade superior. (ECO, 1989, p. 72)

Eco recolhe do comentário acerca deste motivo ambivalente, por exemplo, a visão de Mumford (1957), que enxerga nesta atmosfera medieval uma “situação neurótica como característica de todo um período”, em que a “expressão pode servir como metáfora, para indicar uma visão deformada e confusa da realidade” (ECO, 1989, p. 72). Contudo, para Umberto Eco, essa mesma realidade medieval aparece marcada por um sinal mais agudo de mentalidade primitiva. Eco descreve essa mentalidade primitiva ao dizer que estamos diante de uma “fraqueza na percepção da linha de separação entre as coisas, uma incorporação no conceito de uma determinada coisa, de tudo que com ela tem uma relação qualquer de semelhança ou pertinência” (1989, p. 72). Todavia, ao largo deste mero primitivismo, a mentalidade medieval, segundo Eco, ressurgiu ainda na “disposição para prolongar a atividade mito poética do homem clássico, ao elaborar novas figuras e referências em harmonia com o *ethos* cristão; um avivamento, através de uma nova sensibilidade ao sobrenatural, do sentimento do maravilhoso” (1989, p. 72). O sentimento evocado no decorrer de um devir histórico decadente e precário em que, justamente, essa mentalidade alegórica procura sustentar a possibilidade da fuga. Como podemos constatar na tessitura elaborada por Eco:

Para explicar esta tendência mítica, talvez possamos pensar no simbolismo medieval como um paralelo popular e fabular da fuga do real [...] Os “evos escuros”, os anos da alta Idade Média, são os anos da decadência das cidades e do deterioramento dos campos, das carestias, das invasões, das pestilências, da mortalidade precoce. Fenômenos neuróticos como os terrores dos anos 1000 não se verificam nos termos dramáticos e exasperados de que nos fala a lenda [...] No entanto, se a lenda se formou é porque uma condição endêmica de angústia e de insegurança fundamental se alimentava [...] Na visão simbólica, a natureza, até seus aspectos mais temíveis, torna-se o alfabeto com o qual o criador nos fala da ordem do mundo, dos bens sobrenaturais, dos passos a serem dados para nos orientar ordenadamente no mundo, a fim de adquirir os prêmios celestes. As coisas podem inspirar desconfiança em sua desordem, em sua transitoriedade, em sua aparência fundamentalmente hostil; mas a coisa não é o que aparenta, é signo de algo diverso. A esperança pode, portanto, retornar ao mundo, porque o mundo é o discurso que Deus dirige ao homem. (ECO, 1989, p. 72)

Neste sentido, assumir uma concepção de alegoria enquanto processo mental que age através daquilo que é denominado como fuga, nos serve para elucidar a característica do salto entre o aspecto do significado e as coisas a serem expressas. Porque existe na estrutura da mentalidade simbólica em questão, uma teoria conforme aos “processos mentais típicos da época” (ECO, 1989, p. 73), claramente atrelada à sua condição social, isso nos condiz. Se tais dispositivos como fuga e salto manifestam o invólucro linguagem/mundo desde sua imanência ontológica, devemos apurar nosso olhar a partir desse prisma complexo. Isto é, a partir de uma composição entre linguagem/mundo, em que acontece uma transformação radical que rompe, neste momento, com uma “interpretação genética dos processos reais, segundo uma cadeia de causas e efeitos” (ECO, 1989, p. 73). Algo que acontece no mesmo tempo em que o fenômeno de um “curto-circuito do espírito, do pensamento que não procura a relação entre duas coisas seguindo as volutas de suas conexões causais, mas a encontra com um salto brusco, como relação de significado e objetivo” (ECO, 1989, p. 73). Mas, apesar da plena arbitrariedade no estabelecimento da sua completude ou acabamento, o grau de sua articulação está fixado em uma plataforma de proporção. Porque “o curto-circuito ou a identificação por essência baseiam-se, à vista disso, em uma relação de proporção (que é a relação de analogia em seu nível menos metafísico: a rosa está para os espinhos assim como o mártir para seus perseguidores)” (ECO, 1989, p. 74). Com isso, o processo alegórico revela a “incongruidade do símbolo em relação à coisa simbolizada” (ECO, 1989, p. 74). O ato do salto indica o caráter de multiplicidade e a quebra do termo voltado para dentro de si mesmo, repostado após a sua medição na atividade metafórica. Afinal, como lemos nos detalhes que abarca o estudo de Umberto Eco, caso “não existisse incongruidade, mas só identidade, não existiria relação proporcional (x não estaria para y como y está para z)”

(1989 p. 74-75). E, proveniente desta plataforma da incongruidade, como diria Pseudo Dionísio, recitado por Eco, “nasce o esforço deleitoso da interpretação” (ECO, 1989, p. 75), o estofo para o surgimento de um segundo nível nas circunvoluções semântico-alegóricas.

Em torno deste novo procedimento sobre o caráter alegórico, Eco discorre:

E vemo-nos, assim, reconduzidos a um outro componente do alegorismo universal: entender uma alegoria é entender uma correspondência e fruir esteticamente tal relação, graças também ao esforço interpretativo. E há esforço interpretativo porque o texto diz sempre algo de diferente do que parece dizer: *Aliud dicitur, aliud demonstratur*. (ECO, 1989, p. 75)

Entre a Antiguidade greco-latina e cristã, e a Idade Média, a alegoria, enquanto expressão da “técnica metafórica de representar e personificar abstrações”, implica na retomada de uma oposição interna à retórica sobre a questão do “sentido próprio/sentido figurado” (HANSEN, 2006, p. 7). A saber, na problemática de origem antiga, a “metáfora é um termo 2º, ‘desvio’, no lugar de um termo 1º, próprio ou ‘literal’”, em que a partir de um “pressuposto e um efeito” permanece aberta a possibilidade de isolamento da “estrutura e a função da alegoria” (HANSEN, 2006, p. 8). Neste sentido, Hansen discorre sobre a noção de alegoria para dizer que, “ela é mimética, da ordem da representação, funcionando por semelhança” e é mobilizada enquanto procedimento de criação e composição da escrita (2006, p. 8). Segundo nosso objetivo último talvez esse pendor seja o mais evidentemente importante para análise do uso alegórico na escritura das “Teses”, na sua expressividade operante. Porém, também a atividade de leitura e interpretação alegórica a que viemos analisar adiante resguarda igualmente afinidades com a perspectiva da obra benjaminiana. Afinal, Benjamin realiza de maneira peculiar essa dinâmica: tanto escreve alegorias para veicular o teor político das “Teses”, quanto utiliza as lentes alegóricas para reler a própria história.

1.3.2 A alegoria como modo de interpretação

Tomar a alegoria enquanto artifício para produção de uma leitura é uma questão que, com alguns pontos de intersecção, também mobiliza a transição entre antigos e medievais. Jeanne Marie Gagnebin (2013) comenta algo sobre o problema, ao levar em consideração sua evolução para a tradição filosófica e constata inicialmente uma depreciação da alegoria por parte desta pautada por sua condição de arbitrariedade. Ao

relembrar Peter Szondi, Gagnebin intervém ao dizer que a “interpretação alegórica nasce da distância histórica que separa leitores do texto literal” (GAGNEBIN, 2013, p. 31-32), o que, “diferentemente dos gregos posteriores a Homero, corresponde ao pensamento que compreende as epopeias, onde já não pode admitir um sentido único e verdadeiro. Umberto Eco, situado neste mesmo registro interpretativo, diz que “os gregos interrogavam alegoricamente Homero”, e que, paralelo a isso “nasce em ambiente estoico uma tradição alegorística que aspira a ver na épica clássica o travestimento mítico de verdades naturais” (1989, p. 76). A alegoria nasce frente ao “escândalo” que propagam, por exemplo, tanto Xenófanes quanto Platão, uma vez situados entre os desafios da “razão filosófica” e o sentido pretensamente “literal” da poesia (GAGNEBIN, 2013, p. 32). O que somente entre estóicos e cínicos será levado à interpretação dos textos homéricos sob a consideração da interpretação, e não mais retida sua “verdade” na escrita em si.

Deste modo, primeiramente averiguamos que — na precisa descrição de Gagnebin:

Não é Homero que se engana, mas uma leitura ingênua, imediata, do texto homérico. O sentido literal não é o sentido verdadeiro. Deve-se aprender uma outra leitura que busque sob as palavras do discurso seu verdadeiro pensamento, uma prática que os estóicos chamam de *hyponoya* (subpensamento) e à qual Filo de Alexandria dará seu nome definitivo de alegoria (*allo*, outro e *agorein*, dizer). (GAGNEBIN 2013, p. 32)

Ainda, conforme Umberto Eco (1989), a noção simbólica de mensagem que busca transmitir o obscuro inefável tem seu surgimento marcado nos escritos herméticos, fomentados principalmente no ambiente do Renascimento. Marcado enquanto “uma aparição ou expressão que nos remete a uma realidade obscura, inexprimível em palavras (e muito menos em conceitos), intimamente contraditória” que se despoja por “uma espécie de revelação numinosa” (ECO, 1989, p. 78). Todavia, nesta escalada histórica que vai da antiguidade ao medievo, passado a limpo o primeiro neoplatonismo cristão, aquele personagem que definitivamente traduz a compreensão do meio simbólico através do afastamento do conceituável, por meio da expressão alegórica será Dionísio Areopagita (ECO, 1989, p.78). Para Dionísio — ainda que o espólio conceitual realize o aspecto para referenciar a divindade cristã, com ideias e universais como Uno;

¹¹ Assim escreve Gagnebin: “Na tradição filosófica clássica, a alegoria sempre foi depreciada pela sua historicidade e pela sua arbitrariedade. Como bem o mostrou Peter Szondi, a interpretação alegórica nasce da distância histórica que separa os leitores do texto literal.” (GAGNEBIN, 2013, p. 31-32)

Verdadeiro, Bem e Belo, por exemplo — a inadequação quanto à incomensurabilidade de Deus torna primo elaborar a interferência¹² entre o puro conceito e sua figuração¹³ (ECO, 1989). Por força de um modo que recorre diretamente a interrupção do sentido literal e imediato; ao ter seu veículo retomado, finalmente, nos pilares da racionalidade reveladora, uma alegoria tem seu método.

Nesta mesma linhagem, Umberto Eco (1989) destaca Escoto Erígena e Hugo de São Vitor, ao extrair do primeiro uma passagem de real valor para nós. Uma passagem que delinea o movimento que vai do simbolismo metafísico ao alegorismo cósmico. Contudo, sob o desdobramento específico descrito por Eco, observamos que:

Mas o núcleo de sua estética é dado precisamente pela capacidade de ler não fantástica, mas filosoficamente a natureza, vendo em todo valor ontológico a luz da participação divina; e, digamos também, na desvalorização implícita de toda concretude ontológica para nela evidenciar a única e verdadeira realidade que é a ideia. (ECO, 1989, p. 81)

Na versão de Eco, o autor nos indica o fato de que desde Orígenes vemos nascer o “discurso teologal”, o qual não é mais — ou somente — discurso sobre Deus, mas sobre sua Escritura” o que está em jogo (1989, p. 82). Para Orígenes, uma tríade se forma entre as leituras “literal, tropológica e alegórica” no lugar onde está disposta uma “teoria dos quatro sentidos da escritura: literal, alegórico, moral e anagógico” (ECO, 1989, p. 82-83). Leitura instaurada, desde as origens da escola origeniana, como tipológica, em que “os personagens e os eventos do Antigo Testamento são vistos, por causa de suas ações e de suas características, como tipos, antecipações, prefigurações dos personagens do Novo” (ECO, 1989, p. 83). Através de uma visão que reafirma peremptoriamente que, seja qual for a substância veiculada por tal “tipologia, prevê que aquilo que é figurado é uma alegoria (seja tipo, símbolo ou alegoria) que não concerne ao modo no qual a linguagem representa os fatos, mas sim aos próprios fatos” (ECO, 1989, p. 83). Sobre uma conjuntura que, por conseguinte, repercute ao longo da tradição filosófica com a tarefa assumida por Santo Agostinho, que em *De doctrina christiana*, revela o interlúdio

¹² Em Eco constatamos o seguinte: “Dionísio lembra (e sublinham seus comentadores) que, justamente para que fique claro que os nomes que lhes atribuímos são inadequados, será oportuno que lhes sejam na medida do possível diferentes, incrivelmente impróprios [...] como se a qualidade em comum que procuramos entre simbolização e simbolizado seja, sim, encontrável, mas a custo de acrobáticas interferências e desproporcionadíssimas proporções” (ECO, 1989, p. 79).

¹³ Deste modo, a postura que assume Dionísio Areopagita difere radicalmente da noção do meio simbólico da qual falaram os românticos posteriormente, uma vez que neste período, o símbolo requer uma atitude racional da revelação e não, como queriam os últimos, uma epifania do numinoso (ECO, 1989, p. 79).

composto por signos e palavras, na seguinte assertiva: “o signo é toda coisa que faz vir à mente alguma coisa além da impressão que a própria coisa causa aos nossos sentidos” (AGOSTINHO *apud* ECO, 1989, p. 83). E, por mais uma vez, vemos determinado a interrupção e quebra do contínuo da significação imediata, o traço alegórico fundamental que retorna à centralidade da discussão. Sobretudo, à questão limítrofe da arbitrariedade do alegorismo que está fixada na pontuação incógnita em que necessariamente se instala. Isso porque a leitura que surge no contexto de decifração do sentido inculcado por uma primeira camada das escrituras, aparentemente empobrecida, remove toda uma espécie de regulamento próprio. Como aparece na descrição de Eco:

[...] Agostinho necessita, nesse momento, de regras especificamente semiótico-linguísticas — a chave para a decodificação, porque se trata sempre de interpretar de maneira correta, isto é, segundo um código aprovável. Quando fala das palavras, Agostinho sabe onde encontrar as regras, ou seja, na retórica e na gramática clássica: não há grande dificuldade nisso. (ECO, 1989, p. 83)

De acordo com Umberto Eco (1989) este seria o panorama de um “alegorismo escritural”, que reúne Orígenes e Santo Agostinho no seu núcleo mais duro. Igualmente, o “alegorismo enciclopédico” se ergue como um cabedal para a pesquisa regulatória de que falávamos ser necessário ao trabalho de Agostinho. Trabalho que, como vimos, recobre no seu espólio caracteres que indicam a partir de seus objetos, os índices de uma realidade superior. O “animal deve ser visto, em sua forma e em seus comportamentos” deste prisma, segundo uma “estrutura cumulativa” que comporta informações variadas sobre “animais, ervas, pedras, países exóticos” (ECO, 1989, p. 86). Por virtude de um motivo que, elevado à enésima potência, torna-se o princípio que dá origem a um sem número de enciclopédias as quais, ou adicionam vertiginosamente relações de objetos em fortuitos contrassensos ou declinam a querelas moralizantes. Na definição de Eco,

Algumas dessas enciclopédias são explicitamente moralizantes, outras oferecem matéria-prima não moralizada ao intérprete das Sagradas escrituras. Algumas excedem em fantasia, outra já se atém à observação. Todas se repetem e se citam reciprocamente. Muitas delas nascem provavelmente porque, da vertente hermenêutica, provém uma demanda de informações úteis para decifrar as alegorias *in factis*. E como para os medievais a autoridade tem um nariz-de-cera e cada enciclopedista é um anão montado nas costas dos enciclopedistas precedentes, não haverá dificuldade não só em multiplicar os significados, mas também os próprios elementos do mobilamento mundano, inventando criaturas e propriedades que sirvam (por causa de suas características curiosas, e tanto melhor se, como lembrava Dionísio, estas criaturas não são conformes ao significado divino que veiculam) para tornar o mundo um imenso ato da palavra. (ECO, 1989, p. 89)

Este é o plano de regulamentação que a Idade Média leva adiante com outro tipo alegórico sugerido por Eco (1989), o “alegorismo universal”, que será aquele que engendra não só o texto bíblico referido a Agostinho, mas igual e comum a todo mundo que se apresenta aos olhos “decifratórios.” Além disso, Umberto Eco dispõe de uma complementação em torno dessa tendência, ao enunciar:

[Ao] compreendermos o que é o universo para o neoplatônico medieval, perceberemos que neste contexto não se fala tanto da similitude alegórica ou metafísica entre corpos terrenos e coisas celestes quanto de sua significação filosófica, que tem a ver com a ininterrupta sequência de causas e efeitos da “grande cadeia do ser”. (ECO, 1989, p. 90)

Se por um lado a “Alegoria dos poetas”, imersa no mundo “épico greco-romano e medieval” e de “autores hebraicos do Velho Testamento”, serve à escrita e ao procedimento criativo, a “Alegoria dos teólogos” cristãos no medievo se difere, ao produzir, não mais a escrita, mas a uma ótica hermenêutica bem específica (HANSEN, 2006, p. 8). Com escopo, fundado nos pilares denominados “figura, figural, tipo, antítipo, tipologia, exemplo”, esta escola transita atenciosamente por “um modo de expressão verbal retórico-poética” para uma “interpretação religiosa de coisas, homens e eventos figurados em textos sagrados” (HANSEN, 2006, p. 8). Instaurada nesta dualidade constitutiva, acima de tudo, uma ampliação da noção de alegoria que interfere diretamente no horizonte de sua abordagem. Abordagem na qual, num terceiro degrau de repercussão teórica, vemos se abrir no seguinte repertório para análise: expressão-escrita/leitura-crítica. Mas antes mesmo de considerarmos esse conglomerado na sua inteireza, pontuamos novamente a qualificação das formas que a alegoria toma, na seguinte consideração que faz Hansen:

[...] há duas alegorias: uma construtiva ou retórica, uma alegoria interpretativa ou hermenêutica. Elas são complementares, podendo-se dizer que simetricamente inversas: como expressão, a alegoria dos poetas é uma maneira de falar e escrever; como interpretação, a alegoria dos teólogos é um modo de entender e decifrar. (HANSEN, 2006, p. 8)

Consequentemente, a diferença que nos conduz à dubiedade inculcada por um texto alegórico também nos encaminha então para implicação de que, em última instância, aparece uma alternativa para a própria tarefa da recepção. Porque faz parte desta atividade tanto “analisar os procedimentos formais que produzem a significação figurada” quanto “analisar a significação figurada, nela pesquisando seu sentido primeiro” (HANSEN, 2006, p. 9). Para observação sobre a “alegoria expressiva e criativa”, destacamos que

“como dispositivo retórico para a expressão, a alegoria faz parte de um conjunto de preceitos técnicos que regulamentam as ocasiões em que o discurso pode ser ornamentado” (HANSEN, 2006, p. 9). Somando-se a isso, agrega-se o fato de que seu procedimento está estruturado por regras que fornecem “vocabulário para substituição figurada de determinado discurso, tido como simples ou próprio, tratando de determinado campo temático” (HANSEN, 2006, p. 9). O que, no caso da “alegoria crítica e interpretativa” se altera, já em suas regras previstas, com a detenção de “sua maior ou menor clareza, de acordo com o gênero e a circunstância do discurso” (HANSEN, 2006, p. 9). Enfim, neste território limítrofe, levantamos uma fronteira cronológica que separa uma compreensão alegórica pertinente aos antigos e aquela que pertence ao arcabouço medieval e cristão.

O que difere o meio alegórico em ato, que circulou entre o mundo antigo greco-latino e aquele que circulou no medievo cristão, está fixado no quadro de uma compreensão essencialmente linguística para os primeiros e o caráter de essencialismo ontológico para os demais. Relativo a isso, Hansen discorre sobre certa estranheza e distinção ao caracterizar o essencialismo, “ou crença nos dois livros escritos por Deus, o mundo e a Bíblia” (2006, p. 11), como algo terminantemente avesso à compreensão dos antigos. Porque somente para o cristianismo medieval as coisas são replicadas do texto ao mundo, e vice-versa, o que na atmosfera dos antigos não poderia ultrapassar, de qualquer maneira, ao seu contexto puramente linguístico. Vejamos, no exemplo a seguir, a formulação exata de uma amostra do intuito que os teólogos confiaram à hermenêutica alegórica:

Formando um conjunto de regras interpretativas, a alegorização cristã toma determinada passagem do *Velho Testamento* — o êxodo dos hebreus do Egito guiados por Moisés, por exemplo — e propõe que, numa passagem determinada do *Novo Testamento*, seja a ressurreição de Cristo, há uma *repetição*. No caso, não se interpretam as palavras do texto, mas as coisas, os acontecimentos e os seres históricos nomeados por elas. Moisés, *o homem*, é interpretado como *exemplo* (*figura* ou *tipo*) que *prefigura* Cristo em seu tempo. Como Cristo é deus segundo o Cristianismo, Moisés também *posfigura* o Cristo eterno. Como sua *figura* Moisés é *umbra futurarum*, “sombra das coisas futuras”. Aqui, o sentido próprio das coisas comparadas é a vida eterna; a história, sua figura, o que implica circularidade e repetição. (HANSEN, 2006, p. 12)

A seguir, entramos no tratamento específico que Benjamin realiza sobre as alegorias, e devemos assumir que muitos dos pontos esboçados nesta breve introdução são também revisados por Benjamin. Porém, justificamos esta nova leitura ao analisarmos

especificamente aqueles apontamentos feitos por Benjamin que possam nos indicar possíveis conexões com sua repercussão tardia na escrita das “Teses”. A partir de então, a cada retomada que fizermos sobre os pontos em destaque nesta leitura devemos ter em vista a pretendida vinculação interna entre os textos. Ou seja, ao darmos ênfase a questões técnicas em torno das alegorias como, por exemplo, sua elaboração por camadas de significação, temos no horizonte o que isto poderá significar para o caso das “Teses”. Assim como, ao pensarmos na sua condição expressiva, para além da técnica de sua operação escrita, pensamos igualmente na forma como este tipo de manifestação agregasse às “Teses”. Como o sentido das ruínas e da morte, que são próprios do universo barroco e da doutrina alegórica, foram reinterpretados para abordagem crítica do texto que fixamos como objeto.

1.4 O fundamento alegórico na obra de Benjamin

Benjamin realiza um estudo detalhado sobre a doutrina alegórica no seu projeto de tese, intitulado sobre a *Origem do drama trágico alemão*, datado de 1928. Em um capítulo dedicado exclusivamente ao conceito de alegoria e uma profunda teorização acerca de sua significação, Benjamin aborda o tema com grande abertura especulativa. Contudo, procuramos nos atentar à influência que a problemática acerca das alegorias desempenha posteriormente no pensamento de Benjamin como algo iniciado nesta abordagem inicial. Deste modo, não levaremos em consideração os detalhes de seu apelo sobre uma nova categoria de interpretação para o drama trágico. Direccionamos o olhar àquilo que a expressão alegórica transfere ao estilo filosófico de Benjamin. Confrontamos assim, os estudos clássicos sobre o tema da alegoria, que também fazem parte da iniciativa de Benjamin, ao que este mesmo estudo pode agregar ao pensamento reflexivo do autor. Inclusive, pensamos as alegorias como elemento constituinte e fundamental na arquitetura das “Teses”. Avaliamos as alegorias, portanto, em dois tempos concomitantes: quando na sua temática histórica e quando na sua técnica de escrita.

O conceito de alegoria, no texto sobre a *Origem do drama trágico alemão*, aparece inicialmente como derivado de um problema maior, isto é, a definição basilar do lugar que o espectro simbólico ocupa no desenvolvimento do movimento romântico. Problema este que, por compreender um tema de extrema relevância para estética romântica sobre a não dissociabilidade entre forma e conteúdo também nos interessa de modo geral.

¹⁴Sobretudo, ao considerarmos essa configuração, iniciamos a discussão com o que Benjamin escreve sobre o formato unitário encontrado no objeto simbólico teológico:

A unidade do objeto sensível e do suprassensível, paradoxo do símbolo teológico, é deformada para corresponder a uma relação entre fenômeno e essência. A introdução na estética desse conceito de símbolo distorcido precedeu, sob a forma de um excesso romântico e contrário à vida, o deserto da moderna crítica de arte. Na sua configuração simbólica, o belo formaria com o divino um todo contínuo. (BENJAMIN, 2013b, p. 170)

Apesar de sua pertinência contextual, a formulação romântica e clássica em torno especificamente das alegorias não corresponde aos percursos que estabeleceu a cosmovisão barroca sobre o tema. Esta cosmovisão, à qual Benjamin dedica uma verdadeira recuperação crítica, supõe que elevemos o olhar até a máxima da expressividade na abordagem de seu universo particular — espaço em que também aparecem as alegorias. Para tanto, devemos recolher deste plano uma dissonância marcante entre o barroco e as outras visões envolvidas neste mesmo horizonte, mais exatamente por conta de algo que está relacionado ao conceito de individualidade. Pois se, para o mundo clássico e o mundo romântico existe o primado da “apoteose do sujeito perfeito”, a partir de uma individualidade imposta pela busca da “perfeição salvífica”, isso se dissipa completamente ao largo da comunidade religiosa barroca. Como busca identificar Benjamin: “[...] os problemas da atualidade do Barroco, que são de natureza político-religiosa, não tinham tanto a ver com o indivíduo, e a sua ética, mas mais com a sua comunidade religiosa” (2013b, p. 170-171). Neste contexto, uma alegoria, remetida, como nas palavras de Benjamin, a uma expressão afeita ao caráter “especulativo” que, “é legitimada pelo fato de ele estar destinado a ser o fundo sombrio contra o qual se destacaria o mundo luminoso do símbolo”, parece ser uma anomalia. (2013b, p. 171). Uma recursividade simplória, lembrada simplesmente para mencionarmos o antagonismo típico entre uma forma antiga e outra nova forma, próprio à história da arte sustentar. Além do mais, originada em um panorama no qual as duas formas, simbólica e alegórica, são consideradas distintas na sua qualidade e capacidade expressiva, esta última ocupa então o lugar do excesso. Substitui o círculo fechado do indivíduo em busca da beleza na plenitude do símbolo porque atua como “apoteose dialética” e centrífuga, que mantém

¹⁴ A conexão interna que ressurgue daí, entre as esferas estética e ética, caríssimas inclusive a uma perspectiva de politização da arte, podem ser citadas entre uma das consequências mais relevantes. Sobre o tema da politização da arte conferir o segundo capítulo desta dissertação intitulado *O amálgama das esferas constituintes da realidade*.

sua exterioridade na presença da comunidade, das ruínas e da morte. Por fim, encerra sua “degenerescência” em um conflito para sua interpretação, desconcertada, portanto, em sua harmonia imperativa e classicista da plenitude. O exemplo mais evidente dessa concepção —amplamente explorado por Benjamin — é o exemplo de Goethe.

Para Goethe, o poeta que busca erroneamente a expressão particular para chegar a mais geral, comete esse erro como quem busca os conceitos para chegar até às ideias. Sendo assim, põe em risco o seu vínculo estético. Enquanto, no caso do símbolo, o particular basta a si mesmo, e se for convertido à generalidade isso acontece despretensiosamente, e não como na gesticulação descrita antes, uma alegoria é desviante. Porque são as alegorias que procuram seguir o recolhimento das figuras particulares para aceder ao universal cabe à elas realizar o método do desvio (BENJAMIN, 2013b, p. 171). Todavia, para aquela vertente da qual participa Goethe: “Se então uma obra de arte tem também valor artístico, este será totalmente distinto e independente daquele que lhe cabe enquanto alegoria. Uma tal obra de arte serve dois objetivos ao mesmo tempo, a expressão de um conceito e a expressão de uma ideia.” (BENJAMIN, 2013b, p. 172).

Benjamin defende que essa concepção da alegoria distorce seu valor real, e o faz porque insiste em compreender uma alegoria por uma redução desta à uma relação menor, qual seja: a relação entre signo e significado. Na passagem que escolhemos Benjamin fala sobre a deflação desse modo de olhar as alegorias e denuncia veementemente a ignorância da falsa opinião:

[...] o fundo logicista da argumentação, que na distinção entre “a expressão de um conceito e a expressão de uma ideia” aceita precisamente a proposta moderna e insustentável da distinção entre alegoria e símbolo [...], impede estas observações de sair do círculo das definições redutoras da forma de expressão alegórica [...] Mesmo grandes artistas e teóricos de grande craveira, como Yeats, insistem no pressuposto de que a alegoria é uma relação convencional entre uma imagem significante e o seu significado. (BENJAMIN, 2013b, p. 172)

Em última instância, essa vertente ignora a concepção das alegorias como expressão. O salto que a filosofia da linguagem, inspecionada e assumida por Benjamin alcança, toca então no termo diferencial com o qual reavalia as alegorias e seu estatuto linguístico. Segundo Benjamin, o equívoco na teorização de Yeats, por exemplo, acontece porque sua perspectiva não concebe que uma alegoria, “[...] não é uma retórica ilustrativa através da imagem, mas expressão, como a linguagem, e também a escrita” (BENJAMIN, 2013b, p. 173). Ocasionalmente uma reviravolta que rearticula todo registro de quaisquer

instrumentos alegóricos que estariam à disposição da expressão, e que não conduziam, mas sim, eram conduzidos pela apresentação do texto. Antes disso, uma alegoria é em si mesma a própria expressão. Sobretudo, além uma peculiaridade crucial com relação ao símbolo naquilo que determina seu aspecto mais singular: a alegoria é dialética e perdura no tempo; sua recursividade atenderá justamente a este pressuposto. Mesmo que procuremos explorar certas estruturas que utilizam da “alegorese” enquanto técnica da escrita, no território hermenêutico em que Benjamin se encontra, isto não nos mostra o conceito de alegoria na sua complexidade. Uma alegoria se distingue do símbolo pela forma de apreensão do tempo e da história que realiza. Com isso, podemos, enfim, falar de tropos comuns e variações internas ao seu grandioso arquivo de imagens, mas o que a define enquanto expressão é a categoria do tempo. Observemos a descrição desse traço forte no enquadramento recriado por Benjamin:

A medida de tempo da experiência do símbolo é o instante místico, no qual o símbolo absorve o sentido no âmago mais oculto, por assim dizer na floresta da sua interioridade. Por seu lado, a alegoria não está livre de uma dialética correspondente, e a calma contemplativa com que ela mergulha no abismo entre o ser figural a significação não tem nada da autossuficiência indiferente que encontramos na intenção, aparentemente afim, do signo. (BENJAMIN, 2013b, p. 176)

Desdobramento este que, ao envolver a imediatez do símbolo frente uma espécie de circunvolução duradoura dos elementos constituintes na alegoria, está no centro de todo fomento dessa discussão.¹⁵ Justo porque, a princípio, a plenitude sígnica do símbolo parece conformar a redenção na sua clareza, enquanto a alegoria persegue a história da decadência natural.¹⁶ Por exemplo quando Benjamin escreve: “Enquanto no símbolo, com a transfiguração da decadência, o rosto transfigurado da natureza se revela fugazmente na luz da redenção, na alegoria o observador tem diante de si a *faccies hipócrita* da história.” (BENJAMIN, 2013b, p. 176). Ou ainda, se o primeiro aninha no seu elenco as concepções de harmonia e equilíbrio na sua imediatez fenomênica, a alegoria ruma tudo que há de

¹⁵ Sobre os autores e chaves de leitura em torno das alegorias conferir o tópico anterior, intitulado *A especificidade das alegorias para o pensamento imagético: uma breve introdução*.

¹⁶ Isso deve ser destacado porque algo de fundamentalmente oposto ocorre nessa perspectiva ao longo do capítulo sobre as alegorias, o caminho da redenção se reverte através da busca pelos sentidos na jornada do intérprete melancólico. Retomaremos este motivo ao longo dessa dissertação. Apenas devemos adiantar algumas palavras de Benjamin com relação à isso: “Querer separar o tesouro de imagens com os quais se dá a reviravolta no sentido do paraíso da redenção daquele outro, sombrio, que significa morte e inferno, seria desconhecer totalmente a essência do alegórico. (BENJAMIN, 2013b, p. 250).

“extemporâneo”, “sofrimento e de malogro” na natureza (BENJAMIN, 2013b, p. 176). Sobretudo, a alegoria permanece inervada no coração da natureza e sua pulsão de morte acompanha os descaminhos da história, o mundo da transitoriedade e do desfalecimento. Como estabelece Benjamin: “Quanto maior a significação, maior a sujeição à morte, porque é a morte que cava mais profundamente a tortuosa linha de demarcação entre a *physis* e a significação” (BENJAMIN, 2013b, p. 177). Se pensarmos na teleologia barroca, em certa medida, o nascimento de uma alegoria se torna o primado da *hominis causa* (BENJAMIN, 2013b). Enfim, Benjamin caracteriza essa tendência destrutiva das alegorias nas seguintes palavras:

Não destinada a uma bem-aventurança terrena nem moral das criaturas [como poderia ser o programa do Iluminismo] ela orienta-se exclusivamente no sentido dos seus ensinamentos secretos, pois para o Barroco a natureza tinha uma conformidade a fins na expressão do seu significado, na representação emblemática do seu sentido, que sendo alegórica, permanece irremediavelmente diferente da sua realização histórica. Nos seus exemplos morais e nas suas catástrofes, a história era vista apenas como um momento material da emblemática. Quem vence é o rosto hirto da natureza significante, e a história fica definitivamente encerrada no adereço cênico. (BENJAMIN, 2013b, p. 181-182)

Para o caso da literatura, o reconhecimento desta maneira de enxergar o mundo durante o Barroco, veio pelo viés da personificação do elemento “subterrâneo fantástico”, “secreto e espectral” nas pinturas de Serapião quando recitado por Plínio (BENJAMIN, 2013b, p. 182). O mais notável nessa referência é que o exemplo traz elementos esquivos que têm suas origens remetidas às catacumbas e ruínas, veiculado a partir também do adjetivo grotesco — o que etimologicamente remete à gruta. Do ponto de vista transversal, toda essa caracterização perpassa o caráter do enigma, mesmo entre os Antigos ou Modernos.¹⁷ Porque, como expõe Benjamin, “ainda no século XVIII se usava para isso a palavra *Verkrochne* (o que desaparece rastejando). [Portanto,] desde as origens que estava presente o elemento ‘enigmático’”. (2013b, p. 182). Enquanto recurso amplamente utilizado pela teologia, justificado pela crença de que assim asseguravam uma proteção à sabedoria, por retirar do alcance dos ouvidos incautos sua profundidade,

¹⁷ Isso é válido destacar porque este último termo aborda uma divergência entre o intérprete cristão e barroco das alegorias, e denota mais uma vez os ruídos que a passagem da antiguidade ao medievo conserva até a chegada da modernidade. Especificamente, podemos encontrar nos estudos de Benjamin a seguinte nuance: [ao passo que a alegoria medieval é] “cristã e didática; o Barroco regressa à Antiguidade, num sentido místico e histórico-natural” (2013b, p. 182). O que procuramos fazer nessa passagem é reunir, a partir da pluralidade de diferenças que circunda a história da alegoria, o elemento central do enigma.

este recurso se propagou. Fazendo do enigma um termo agregado fundamental para o teor alegórico, além de propagado ele se transformou, radicalmente, na medida em que: “Quanto mais o desenvolvimento da emblemática levava a novas ramificações, tanto mais crescia a opacidade dessa expressão.” (BENJAMIN, 2013b, p. 183). Atrelada a isso, a origem do enigma para a teologia ressurgiu irmanada à poesia — segundo a perspectiva de Optiz, comentada pontualmente por Benjamin — ao reunir, enfim, religião, estética e sabedoria, numa só manifestação.

Vejamos a seguir o espraiamento das alegorias por diversos ramos culturais:

E como ela se infiltrou em todos os domínios do espírito, dos mais amplos aos mais limitados, da teologia à filosofia da natureza e à moral, até a heráldica, à poesia celebratória e à linguagem do amor, o repertório da sua panóplia expressiva concreta é quase ilimitado. Para cada ideia o momento expressivo encontra uma verdadeira erupção de imagens, que espalha pelo texto uma massa verdadeiramente caótica de metáforas. (BENJAMIN, 2013b, p. 184)

Como modo de expressão, por via desta interposição — segundo Benjamin —, proveniente da “dogmática das significações legadas pela tradição antiga”, uma alegoria será o termo final para uma significação total (2013b, p. 185). Esse poder de significar qualquer coisa os leva de novo à dialética no interior das alegorias, em que, para qual cada “personagem”, “coisa” ou “relação”, algo pode significar outro (BENJAMIN, 2013b, p. 185). Por conseguinte, conjuntamente ao repertório das correspondências alegóricas, todo o mundo profano é elevado à estatura de figuração, entre seu salvamento possível ou a condenação final da sua existência. Seu motor será o movimento dialético que circunda esta alegoria — como anuncia Benjamin: “A dialética da convenção e da expressão [que] é o correlato formal dessa dialética religiosa de conteúdo [profano/sagrado], pois a alegoria é ambas as coisas, convenção e expressão, e ambas são por naturezas antagônicas.” (2013b, p. 186). Ao que complementa: “A alegoria do século XVII não é convenção da expressão, mas expressão da convenção.” (BENJAMIN, 2013b, p. 186). Enfim, neste contexto, uma alegoria permanece onde — ainda na esteira de Benjamin: “[...] voltamos a encontrar as mesmas antinomias, plasticamente expressas no conflito entre técnica fria e pronta a aplicar e a expressão eruptiva da alegorese.” (2013b, p. 186). Sendo que, a inseparabilidade do sagrado na escrita alegórica jamais poderia se conformar a uma escrita baseada apenas no seu aspecto técnico, e afinal, por ser expressão da convenção, alarga-se do domínio apurado à criação artística.

Uma alegoria extrapola seu valor puramente estético, mas não daquela maneira que compreendeu Goethe. A dialética entre a criação artística e a teologia, age para romper as determinações mais encerradas sobre este limite, imposto, por exemplo, pelo neokantismo. Porque, como denuncia Benjamin: “O pensamento não dialético da escola neokantiana não está, porém, em condições de apreender a síntese operada pela escrita alegórica a partir da luta entre intenção teológica e a artística, no sentido, não tanto de uma paz duradoura [mas, de] uma *tregua dei*.” (2013b, p. 189). Algo que será complementado pelo filósofo na seguinte conclusão: “Com isso a alegoria, coloca-se declaradamente para lá da beleza. As alegorias são, no reino dos pensamentos, o que as ruínas são no reino das coisas.” (BENJAMIN, 2013b, p. 189). Mesmo a supressão de todo domínio propriamente técnico está condicionada então, na forma da escrita alegórica como destruição acima da totalidade empreendida pela forma clássica.¹⁸ Por outro lado, a imaginação, enquanto invenção dos modernos, também não lhes empurrava ao regimento hierárquico dos espíritos.

Vejamos na seguinte citação um pequeno retrato dos marcos históricos da criação barroca elaborado por Benjamin:

O que a Antiguidade lhes legou são os elementos com os quais, um a um, amassam a nova totalidade. Melhor: a constroem. Pois a visão acabada desse “novo” era a ruína. O que essa técnica, que em termos de pormenor se orientava ostensivamente pelas coisas concretas, pelas flores da retórica, pelas regras, procurava era o domínio exuberante dos elementos antigos numa construção que sem conseguir articulá-los num todo, fosse ainda assim, mesmo na destruição, superior à harmonia das antigas. A literatura devia agora chamar-se *ars inveniendi* [arte da invenção]. [...] A “imaginação”, a faculdade criadora no sentido dos modernos, era desconhecida como medida de uma hierarquia dos espíritos. (BENJAMIN, 2013b, p. 190)

O espólio das alegorias — especialmente para o pensamento de Benjamin — precisa engendrar a sobreposição do saber ao “brilho estético” justificado pela vinculação do universo barroco e o conhecimento. A busca pelos sentidos, guiada pela curiosidade do pensamento barroco, requer do apreciador esteta o rastro do conhecimento que

¹⁸ Se seguimos os rastros da descrição de Benjamin, outras implicações relacionadas à fidelidade da destruição no universo criativo do Barroco alegórico são: a amostragem, por parte do poeta, de sua construção, em contraposição à recriação de verdades inspiradas e acabadas; o gosto pela apoteose e a marca do terreno e percível, a falta de apego, como antes já fora valorado, pelo “fulgor da criação” apesar de seu compromisso com a virtuosidade, a busca pela duração e o apreço pela eternidade (não no mesmo sentido que a repentinidade dos símbolos) e a imbricação de transposições entre artes distintas, como, por exemplo, entre a pintura e escultura (2013b, p. 190-193).

trespasse sua camada autonomamente estética, digamos. Por isso mesmo é que Benjamin chega à seguinte conclusão: “A beleza não tem nada de próprio a oferecer aos que ignoram.” (2013b, p. 193). Motivo pelo qual Benjamin esclarece o seguinte: “O que perdura é o raro pormenor das referências alegóricas: um objeto do saber, alojado nas construções planificadas das ruínas [...] A beleza que perdura é um objeto do saber.” (BENJAMIN, 2013b, p. 193-194). Extrair do objeto estético o saber, enfim, será apropriado à atividade do filósofo, que também deve extrair das obras literárias que compõem o seu elenco, justamente aquilo que significa isso.¹⁹ Na introdução do ensaio sobre *As afinidades eletivas* de Goethe, Benjamin (2009) coloca, por outro viés, a mesma noção sobre a diferença entre o teor de verdade e teor material das obras de arte, ao escrever:

A crítica busca o teor de verdade de uma obra de arte; o comentário, o seu teor factual. A relação entre ambos determina aquela lei fundamental da escrita literária segundo a qual, quanto mais significativo for o teor de verdade de uma obra, de maneira tanto mais inaparente e íntima estará ele ligado ao seu teor factual. Se, em consequência disso, as obras que se revelam duradouras são justamente aquelas cuja verdade está profundamente incrustada em seu teor factual, então os dados do real na obra apresentam-se, no transcurso dessa duração, tanto mais nítidos aos olhos do observador quanto mais se vão extinguindo no mundo. (BENJAMIN, 2009, p. 12)

Aquele saber encarnado na apreciação duradoura das alegorias aparece interligado tanto à mutação do material quanto da própria verdade, e ambos em seu estado de corrosão. Ainda que possamos pensar no descompasso entre as duas coisas, ou seja, que possamos imaginar o teor de verdade mais arraigado na duração que a matéria, os dois estão se esvaindo. Não poderíamos ficar com qualquer teor de verdade eterno porque sua

¹⁹ No segundo capítulo desta dissertação nós voltamos ao tema da atividade crítica, por exemplo, no caso da literatura, que serve a Benjamin como meio para a própria exposição crítica e política que defende no lugar de filósofo. Ou seja, algo como o resumo de nossa linha interpretativa, tanto no sentido de que o assunto da crítica literária precisa estar religada aos domínios de uma política do engajamento no campo estético, quanto naquele de que, esse movimento torna o interesse também na esfera social. Em passim, lembremos que Daniel Bensaid fala algo importante sobre a necessidade de termos o engajamento como preceito filosófico: “Nós temos o hábito de pensar o engajamento como relevante em torno de uma escolha fundamental para o intelectual. Essa visão clássica atrai com ela as velhas hierarquias filosóficas entre o inteligível e o sensível ou, entre o espírito e o corpo. Maurice Merleau-Ponty, e outros mais, nos instiga a ver outra perspectiva sobre isto. Para Merleau-Ponty, eu sou no mundo muito antes de refletir sobre ele de maneira consciente, onde deveria tomar finalmente as decisões. Antes mesmo da consciência reflexiva e a intelectualização, ele terá uma relação corporal com o mundo, uma presença no mundo marcada pela presença prévia do próprio mundo. Assim eu serei engajado no mundo, antes de me engajar consciente neste mundo. É a partir do sensível, primeiro cronologicamente e ontologicamente, do que inteligivelmente. Motivo este pelo qual Merleau-Ponty explica que ele ‘não tem consciência que não seja veiculada pelo seu engajamento primordial na vida e pelo modo de seu engajamento. (BENSAID, 1998, p.1, tradução nossa). O que acontece é uma genuína confluência das esferas da realidade pertinente ao pensamento de Benjamin.

dialética é crucial e devastadora principalmente com relação a isto.²⁰ Se regressarmos ao texto sobre a *Origem do drama barroco alemão*, Benjamin estabelece essa relação nos seguintes termos: “[...] sem uma apreensão, pelo menos intuitiva, da vida dos pormenores por meio da estrutura, toda inclinação para o belo é mero devaneio. Estrutura e pormenor têm sempre [...] uma carga histórica.” (BENJAMIN, 2013b, p. 194). Nisso consiste a tarefa da filosofia, porque deve extrair os conteúdos de verdade nos objetos que inevitavelmente escarnecem ao longo do tempo. A beleza dá lugar à ruína das obras, o objeto se torna objeto do saber antes de mais nada. Seu apreço estético, ao invés de aproximar o interlocutor daquela contemplação serena e harmoniosa, afasta e rechaça qualquer tentativa intencional. Como escreve Benjamin: “Enquanto o símbolo atrai a si o homem, o alegórico irrompe das profundezas do ser para ir ao encontro da sua intenção no seu caminho e a abater.” (2013b, p. 195). Finalmente, estamos diante de um saber e uma verdade não intencionais. Um saber que se arvora na amplitude da própria melancolia, e que, pouco a pouco, enriquecido pelo incremento de ebulição semântica pertinente às alegorias, multiplica-se. Ao que Benjamin acrescenta: “Para resistir à queda na contemplação absorta, o alegórico tem que encontrar formas sempre novas e surpreendentes.” (2013b, p. 195). Nada mais escapa aos olhos do alegorista melancólico atento para com cada pequeno objeto, e até aqueles que escapariam muito naturalmente da indiferença simbólica, são preferidos por ele.

Sobre a vigília do alegorista, soberano detentor dos sentidos e dos seres, Benjamin escreve:

Se um objeto, sob o olhar da melancolia, se torna alegórico, se ela lhe sorve a vida e ele continua a existir como objeto morto, mas seguro por toda a eternidade, ele fica à mercê do alegorista e dos seus caprichos. [...] Ele investe-o desse significado, e vai ao fundo da coisa para se apropriar dele, não em sentido psicológico, mas ontológico. Nas suas mãos, a coisa transforma-se em algo de diversos, através dela ele fala de algo diverso e ela torna-se para ele a chave que lhe dá acesso a um saber oculto que ele venera na coisa como seu emblema. É nisso que consiste o caráter escritural da alegoria. Ela é um esquema e como esquema um objeto do saber; mas o alegorista só não a

²⁰ Essa dependência pode ser vista igualmente a partir da diretriz espacial, ao passo que, o que define a distância entre teor de verdade e o teor material são extensões entre planos notadas em um quadro, por exemplo. Ou seja, isso aparece na exata proporção em que quanto mais terrena e arruinada for a configuração exposta no primeiro desses planos, ainda mais longe e profundo estará seu teor de verdade. Sobre isso Benjamin escreve: “Hausenstein observou, com muita pertinência, que nas apoteoses da pintura costuma tratar-se com extremo realismo o primeiro plano, para tornar mais credíveis os objetos visionários mais distantes. O primeiro plano, assim evidenciado, procurava concentrar em si todo o acontecer mundano, não apenas para acentuar a tensão entre imanência e transcendência, mas também para investir esta última no máximo possível de austeridade, exclusividade e implacabilidade. (BENJAMIN, 2013b, p.195).

perderá se a transformar num objeto fixo: a um tempo imagem fixada e signo fixante. (BENJAMIN, 2013b, p. 196)

A expectativa, de certa forma mística, de encontrar a pronúncia da língua inscrita na natureza e registrar seus símbolos, aparece vinculada ao romantismo de Baader, por exemplo (BENJAMIN, 2018). Sendo que, o conhecimento demarca exatamente neste lugar o alcance de arbitrariedade entre o ser e o que foi representado pelo símbolo. Esse é o valor do conhecimento que está embutido na profundidade da linguagem alegórica. Por isso, novamente, o universo literário do barroco coloca uma exigência de leitura e, acima de tudo, da reflexão que uma leitura de cifras proporciona. Como descreve Benjamin acontece que: “A função figurativa do Barroco não é tanto o desvelamento das coisas sensíveis, mas mais o seu desnudamento. O autor de emblemas não dá a essência “por detrás da imagem”. Ele arrasta a essência dessa imagem e coloca-a diante dela por sob a forma de escrita” (BENJAMIN, 2018, p. 197) Variadas, as imagens, neste cenário composto então pelo cotidiano e o mundo urbano como fontes do seu temário, se ofertam aos cuidados do sujeito melancólico que imagina uma dialética perversa entre o conhecimento e seu perecimento. Sobre este misto de satisfação e *maladie* por parte do sujeito melancólico Benjamin escreve:

É certo que a pomposa ostentação com que o objeto banal parece emergir das profundezas da alegoria logo dá lugar ao seu desconsolado rosto quotidiano; é certo que à entrega meditativa do doente ao pormenor isolado e as coisas menores se segue a desilusão: deixa-se cair o emblema, esvaziado, cujo ritmo um observador de tendência especulativa pode encontrar repetida e significativamente no comportamento dos macacos. Mas os pormenores amorfos, que só podem ser dados de forma alegórica, continuam afluír continuamente. (BENJAMIN, 2018, p. 198).

O revestimento do mundo das coisas potencializa as alegorias na sua maior importância simbólica. Sua ambivalência plurissignificativa não personifica simplesmente a natureza e as coisas brutas, contudo, sua função mais profunda é a de transformar esse mundo no mundo de uma variedade infinita de personagens. (BENJAMIN, 2018, p.199). Sua afinidade com determinado imaginário romântico aparece estabelecida nesta mesma fronteira limítrofe da própria imaginação. Assim, escreve Benjamin: “Em suma: a técnica romântica leva, por mais do que um caminho, à esfera da emblemática e da alegoria.” (BENJAMIN, 2018, p. 200). Mas, enfim, qual aspecto da técnica seria este? Enfim, este seria o aspecto do olhar para aquele objeto “fragmentário, o desordenado e atravancado do gabinete do mágico ou do laboratório do alquimista, coisas que o Barroco conheceu muito bem.” (BENJAMIN, 2018, p. 200)

Todas estas implicações que podemos rever na descrição das alegorias desde o interior da obra de Benjamin serão importantes quando estivermos debruçados mais especificamente sobre cada uma das “Teses” que escolhemos. Reiteramos que assumimos neste trabalho duas frentes de percepção sobre as alegorias. Em uma delas, imaginamos os artifícios técnicos (e até mesmo de crítica da técnica) que as alegorias proporcionam. Por outro lado, procuramos resgatar, ao largo deste caráter técnico, toda atmosfera alegórica relida singularmente por Benjamin no exercício de escrita que compreende as “Teses”. Não pretendemos esgotar o tema sobre as alegorias, nem nesta parte na dissertação, ao levantarmos outras considerações sobre as alegorias em outros momentos pertinentes, e muito menos na completude da obra de Benjamin. Pretendemos apenas indicar o papel que as alegorias exercem no arcabouço deste imaginário benjaminiano do qual partimos.

2. A VISÃO MELANCÓLICA COMO POLITICA DA REDENÇÃO

2.1. O “índice secreto” da redenção se encontra no passado dos oprimidos

É curioso o esforço crítico que realiza Enzo Traverso (2018), no livro “Melancolia de Esquerda: Marxismo, História e Memória”, ao falar sobre a profunda amizade entre Benjamin e o filósofo alemão Theodor W. Adorno (1903-1969). Em um dos tópicos para determinada seção interna do livro, intitulada *Adorno e Benjamin: Cartas na meia noite do século*, Traverso (2018) explora algumas “Hierarquias” — palavra que representa o subtítulo de tal seção — na relação entre os dois filósofos alemães.

Ao escrever sobre o desequilíbrio econômico das condições sociais entre as vidas de Benjamin e Adorno desde os anos de 1930, Traverso (2018) sugere uma clara sujeição material do primeiro em relação ao segundo:

Tal distância entre os dois — progressivamente reduzida, porém nunca eliminada por completo — [Isso após falar sobre o tom formal que Adorno e Benjamin praticavam mesmo na sua relação interpessoal] também se encontra em um aspecto paradoxal da relação deles: após 1933, Adorno, ainda jovem, “o recipiente”, logo atingiu uma posição dominante, de um ponto de vista material e “institucional”. O trabalho de Benjamin foi desenvolvido nos anos de 1920 e 1930, desde seu livro *Origem do drama trágico alemão* ao aforístico *Rua de mão única*, de seu artigo seminal sobre a cultura de massa a “Teses sobre o conceito de história”, de seus artigos literários a seu livro inacabado sobre a Paris do século XIX. Na época, o trabalho de Adorno mal começava a tomar forma. Ele acabaria publicando seus principais livros somente nos anos pós-guerra. (TRAVERSO, 2018, p. 382)

Ou seja, nos idos de 1930, Benjamin teria dedicado ao meio literário na Alemanha da República de Weimar, o tempo e o serviço, que o jovem promissor Adorno, nem sequer poderia imaginar, mas isso não representaria nada para o sucesso profissional de ambos. Assim como escreve Traverso: “Ciente de ser um mediador indispensável [Adorno para Benjamin] entre seu amigo exilado e a Escola de Frankfurt, [Adorno] adotou conscientemente uma postura que ia muito além de um crítico fraternal: ele se tornou um patrono, (...) e mais detestável ainda, um censor.” (TRAVERSO, 2018, p. 383).²¹

Descrição que Traverso (2018) complementa exatamente ao escrever: “a partir de 1937 ele [Benjamin] começou a receber todo mês escassos oitenta dólares do Instituto de Pesquisa Social (...), uma quantia que passou a ser imprescindível para sua sobrevivência, em termos matérias e psicológicos” (2018, p. 386). Afinal, por se tratar de um intelectual revolucionário e antenado como Benjamin, podemos imaginar que quaisquer restrições meramente ideológicas ao seu trabalho seriam, como foram, demasiado lamuriantes.

No relato que concede Hannah Arendt (1906-1975) — descrito igualmente por Traverso — constatamos que ela: “Hannah Arendt, que costumava fazer visitas regulares a Benjamin em Paris durante seus anos de exílio, testemunhou sua ansiedade [a ansiedade de Benjamin] ao confrontar permanentemente a espada de Demócles do instituto.” (2018, p. 387). E como sabemos, Benjamin se decidiria sobre o perjúrio deste contexto embaraçoso na sua vida ao tomar para si a escolha socrática por excelência, de absoluta insubmissão. Deste modo, portanto, Traverso (2018) arrisca uma hipótese para o significado heroico do suicídio de Benjamin, apesar dos pesares, expressado nas seguintes palavras:

Ele se matou em Portbou, após ter sido preso na fronteira com a Espanha e ameaçado de ser entregue às autoridades francesas (e consequentemente à Gestapo). Seus companheiros de travessia acabaram cruzando a fronteira até alcançar Lisboa, de onde embarcaram para Nova York. Não só lhe faltou energia para tal viagem como preocupava a vida em Nova York, onde ele tinha medo de acabar se tornando uma peça de museu, “o último europeu.”

²¹ Variantes que nos interessam também porque, estas são as condições econômicas de Benjamin desde a morte do pai, seu principal mantenedor até os anos de 1926 — ano da morte do pai de Benjamin (TRAVERSO, 2018). Traverso ainda elabora uma versão minuciosa sobre a rede donativa que Benjamin forjou nas épocas mais difíceis, desde os anos de 1933. Como escreve Traverso, enfim, nos tempos de exílio: “De 1933 em diante, [Benjamin] viveu em Paris como exilado, em condições miseráveis, dependendo das esporádicas ajudas das instituições judias, como a Alliance Israélite Universelle, e do auxílio de alguns amigos.” (2018, p. 285) Neste sentido, cada nuance intencional que Benjamin dirige ao mundo de sua experiência histórica, como sabemos, será conduzido pela melancolia que, de certa forma, é performática na práxis do seu engajamento crítico literário. Sua reflexão imersa nas memórias de um passado necessariamente preterido e pelo qual o sujeito intervém na mobilização da tradição dos oprimidos, faz seu modo de apanhar as coisas melancólico.

[Passagem em que Traverso faz citação à Arendt, e segue com a hipótese que nos chama mais atenção na sua abordagem]. *Seu suicídio foi ato de desespero, assim como um testemunho contra o fascismo, quando toda e qualquer chance de escapar parecia perdida.* (TRAVERSO, 2018, p. 394-395, grifo nosso)

Neste capítulo, veremos o significado do sacrifício no interior da teoria da linguagem benjaminiana — isso após mencionarmos o sacrifício enquanto absurdo concretizado no próprio corpo cristão, como flagelo da carne pecaminosa. Sobretudo, este sacrifício pressuposto por uma visão melancólica como exercício da política redentora. Essa perspectiva sobre o mundo que terá, no conceito de juízo, a efetivação para o ato abrupto de dar sentido ao mundo durante o evento da queda adâmica.

Um olhar melancólico-redentor que enxerga, contraditoriamente, na fragmentação do mundo, a figuração da salvação para os fenômenos e as ideias conforme uma narrativa que contenha no seu registro memorial o cordão linguístico maculado pelo ajuizamento. Permitido por uma intencionalidade, necessariamente, política — expressão encontrada nas letras e nas escolhas narrativas que incorre o historiador materialista — e que seleciona seus objetos incorrendo na intenção melancólica, a qual viemos tratar neste trabalho.

Destacamos que a história revolucionária, pensada criticamente por Benjamin, se apresenta como uma verdadeira doutrina da tradição oprimida, que reclama pela redenção dos antepassados transformada assim em energia capital para os embates na luta presente. Como escreve Traverso: “A história se agarra à memória dos derrotados, às lembranças das derrotas sofridas e à promessa de redenção futura.” (TRAVERSO, 2018, p. 420). Agora, se pensarmos uma “redenção” que está por vir, desde o escopo da teoria da linguagem benjaminiana, a rememoração dos mortos, confere ao conhecimento redentor o atributo da transmissão melancólica.

O passado, como plano de incursão na realidade por via desta intenção errante, no mundo das significações taciturnas — sempre ansiosa pela morte e ainda não redimida —, mostra porque a noção da memória será melancólica, enquanto a de história, inicialmente, uma noção estreitamente progressista. Quando Benjamin escreve na “tese” de número II: “*O passado leva consigo um índice secreto pelo qual ele é remetido à redenção.* Não nos afaga, pois, levemente um sopro de ar que envolveu os que nos precederam?” (BENJAMIN, 2005, p. 48), entrevemos este intuito. Ou seja, como se fosse sua petição de princípio revelar a marca de sua existência canhestra pela exclusão.

Por outro lado, um tipo observador de perspectiva historicista estranharia esse modo de “olhar político” sobre o passado — como Benjamin escreve no ensaio sobre o surrealismo, de 1929 — porque o passado se mostra plenamente naturalizado aos seus olhos. Os fatos são suficientes e não há o que desvendar por força da redenção, o espectro do passado está condecorado com todos os louros da vitória, e nada poderia abalar suas menores convicções.

Como Benjamin escreve na “tese” de número V — no polo negativo da menção anterior, para os historicistas, o que os arregimenta será o fato consumado de que: “‘A verdade não nos escapará’ — essa frase de Gottfried Keller indica, na imagem que o Historicismo faz da história, exatamente o ponto em que ela é batida em brecha pelo materialismo histórico.” (BENJAMIN, 2005, p. 62). “Batida em brecha”, antes de mais nada, pela crítica benjaminiana da história, que, novamente, assim como para o pensamento dialético, em regra, dispõe uma perspectiva combativa na base de sua reflexão.

Os escombros que o observador melancólico exume, fazendo dos destroços a figura emblemática das alegorias, o observador ligado ao historicismo, por exemplo, simplesmente descartaria, de acordo com sua intenção positiva sobre a história. O professor Marcelo de Mello Rangel, no ensaio “Melancolia e história em Walter Benjamin”, publicado em 2016, se ocupa exatamente do modo afetivo com que a melancolia se espraia pela narrativa histórica.

Rangel (2016) descreve as figuras benjaminianas na “tese” de número II, a fim de enfatizar a remoção dos sentidos que devêm, pode-se dizer, a fortuna da “memória dos oprimidos”, também como virtude assimilada no “*tempo de agora*” (*Jetzt-Zeit*). Sobretudo, a noção de “*possibilidade*” — amplamente explorada por Rangel (2016) — de estruturas sensíveis perdidas no passado, pelo crivo da narrativa revolucionária, emergirem socialmente engajadas, afeta nossa abordagem porque:

Estes conjuntos de sentidos ou mesmo realidades obscurecidas se oferecem ao presente, na forma de “um encontro secreto”, de modo a seduzi-lo à assunção de sua herança, e isto em meio a determinada realidade imediata que vem repetindo e intensificando um conjunto de sentidos específico. O que ocorre é que a partir deste “encontro secreto” a história abre-se à atualização de seu caráter de possibilidade, ou seja, temos as condições ideais para que determinado conjunto de sentidos protagonista ou certa realidade imediata possa ser contestada e deslocada. E isto porque quando estes passados obscurecidos são acolhidos no presente surgem as possibilidades de: 1- evidenciação do caráter de possibilidade e de contingência de toda e qualquer realidade (ou protagonismo), e 2- a própria possibilidade de reconstituição do presente (e do futuro) a partir de determinados passados que se explicitam e se

oferecem como repertórios de sentidos ideais ao enfrentamento de determinada realidade sedimentada ou imediata. (RANGEL, 2016, p. 131)

Enquanto instrumento de combate, 1) a memória alegórica desloca os sentidos revolucionários para uma “epifania” redentora, consumada na significação metafórica e no milagre da palavra emancipatória. Consonante a isso, os novos sentidos produzidos, oriundos da memória da opressão, arregimentam ações diretas no seu jubiloso momento de salvação tendo em vista este plano inicial, especulativo e imerso na linguagem.

Por outro lado, 2) a memória como imaginação crítica, muito por força da intenção melancólica — como também fala Rangel (2016) —, reorganiza seus objetos de modo eminentemente político. E ao tratar como centrais os artefatos antiquados, os elegendo em prol do “enfrentamento de determinada realidade sedimentada ou imediata”, o pensamento benjaminiano sobre a cultura suscita uma memória particular do sofrimento e de uma tradição dos oprimidos.

Raymond Williams (2011), no livro intitulado “Política do Modernismo”, descreve tipos de atitudes engajadas e direcionamentos plurais que perpassam a luta ideológico-política vincada no campo cultural da modernidade. Suas nuances, variantes plurais e desdobramentos inesperados, são expectativas também experimentadas radicalmente por Benjamin. Dessa maneira, há um sem-número de indícios que nos ajudam a pensar a proximidade destas correntes com o pensamento de Benjamin. Vejamos então o que Williams nos sugere acerca da política exercida pela vanguarda moderna europeia:

Podemos distinguir três fases que se desenvolveram rapidamente durante o final do século XIX [Justamente fases na história das vanguardas modernas]. Inicialmente houve grupos inovadores que procuravam proteger sua atividade artística dentro de uma dominação crescente do mercado das artes e contra a indiferença das academias formais. Numa segunda fase, esses grupos se desenvolveram em agrupamentos inovadores alternativos e mais radicais, procurando prover seus próprios meios de produção, de distribuição e de publicidade. *Finalmente, esses agrupamentos se desenvolveram em formações totalmente oposicionais, determinadas a promover suas próprias obras, mas a atacar seus inimigos nas instituições culturais e, além disso, a atacar toda a ordem social na qual esses inimigos haviam ganhado poder, agora o exercendo e reproduzindo-o. Então, a defesa desse tipo particular de arte tornou-se, primeiramente, uma autogestão de um novo tipo de arte e, de forma decisiva, um ataque, em nome dessa arte, a toda uma ordem social e cultural.* (WILLIAMS, 2011, p. 30, grifo nosso)

Raymond Williams complementa esta aplicação didática da teoria sobre a vanguarda lançando mão do desdobramento central entre a concepção de vanguarda e a própria concepção de modernidade artística, no lugar de “modernismo”. Williams elabora esta diferença ao escrever o seguinte — em referência direta ao trecho anterior: “(...) o modernismo teria se iniciado no segundo tipo de grupo (...) a vanguarda teria se iniciado com o grupo do terceiro tipo, totalmente oposicional.” (WILLIAMS, 2011, p. 30). O que nos desperta para uma gama de comparações inevitáveis com a própria obra de Benjamin, a partir do que foi dito sobre as vanguardas e o modernismo artístico.

Ora, se pensarmos a obra de Benjamin neste âmbito — inclusive completamente inserido nas transformações sociais e culturais do período, desde 1920 a meados de 1940 —, através de sua afinidade com a vertente da crítica polêmica, sua obra se aproxima especialmente ao terceiro grupo inserido por Williams. Afinal, assim como veremos, uma “crítica polêmica” de acordo com Benjamin (2018), pressupõe uma fermentação política para que possa ser concretizada — com determinadas semelhanças ao que foi dito sobre a política das vanguardas — e será esta a vertente que o autor defende, por exemplo, nos comentários que faz de Karl Kraus.

De modo muito semelhante ao caráter “oposicional”, como nas palavras de Williams, a crítica polêmica toma o primor da linguagem atrelada àquela agonia (sócio e cultural), da qual falávamos anteriormente, feito encargo de seu *leit motiv*. E para aguçarmos esta investigação aproximativa, para noção deste contraste entre as noções de vanguarda e modernidade, observamos que Williams afirma que:

O modernismo havia proposto um novo tipo de arte para um novo tipo social e perceptivo. A vanguarda, agressiva desde o início, via-se como a desbravadora do futuro: seus membros já não eram os portadores do progresso já repetidamente definido, mas os militantes de uma criatividade que reviveria e libertaria a humanidade. (WILLIAMS, 2011, p. 30)

Tal ressalva — sobre a questão da crença no progresso, sublinhada por Williams (2011) —, serve-nos para nossa comparação primeiro porque Benjamin jamais se ligaria a uma concepção progressista nem mesmo no auge de qualquer destino iluminista que quiséssemos a ele destinar. Em verdade, Williams aponta para três fatores na concepção sobre a vanguarda, que nos ajudam a pensar suas relações com a obra e o pensamento de Benjamin, a saber: a revalidação da criatividade; a negação da tradição, na contrapartida do primeiro termo proposto; e, por último, o espírito antiburguês (WILLIAMS, 2011).

A crítica do progresso, que Benjamin eleva como irrevogável, está presente teoricamente na mesma medida que a abordagem geral da burguesia, sintonizadas por seu espírito de anticapitalismo, ou antimercantilismo, flagrante. Isto porque são os burgueses que representam a camada da sociedade moderna mais arraigada ao comércio e desenvolvida a partir da simbologia capitalista. Preterida pelo aristocrata, que a enxerga como prepotente, e, mais diretamente, detestável para os operários, que viam os burgueses como detentores do poder e dos meios de produção.

Como escreve Williams: “Nenhuma questão é mais importante para nosso entendimento desses movimentos [Quer dizer, os movimentos da vanguarda artística moderna, ao qual reaproximamos o pensamento de Benjamin], em sua época, modernos do que a ambiguidade do ‘burguês’. A ambiguidade subjacente é histórica, em sua dependência da posição de classe variável a partir da qual o burguês era visto.” (WILLIAMS, 2011, p. 34). O título de classe “mediana”, neste sentido, mantém-se em voga para toda crítica benjaminiana, bem como o lugar excepcional de Benjamin, de intelectual ultrajado sob os estigmas étnicos e políticos, o posicionam criticamente sobre essa classe.

O entendimento da tradição é uma exceção, entre os termos citados acima, na leitura de Raymond Williams que serviriam também para uma abordagem afinada com o pensamento de Benjamin. Ou seja, o limite de nossa leitura comparativa deve situar, antes de qualquer coisa, a interpretação benjaminiana da tradição, que extrapola o cientificismo moderno de maneira eclíptica. Isto é, o espaço lacunar que, no cenário barroco das significações se reflete na figura do abismo, configura uma espécie de redução *sui generis* na metodologia de Benjamin.

E se as vanguardas tinham, no seu ímpeto violento, uma tendência à derrocada das tradições, até mesmo em prol de uma suposta revalidação absoluta da criatividade, Benjamin, todavia, se coloca na linha de frente da tradição dos oprimidos. Sob os reclames da memória revolucionária, pela reconstrução de uma narrativa histórica dolente e fiel ao sangue dos antepassados, Benjamin reverte completamente os olhares. A filosofia de Benjamin interrompe o fluxo do tempo vazio em que transcorre o progresso.

Tal concepção benjaminiana de tradição permanece afirmada naquela intensidade conceitual de uma experiência transmitida através das gerações, ao se tornar o arcabouço de um conhecimento construído no tempo histórico. Mesmo a inventiva vanguardista, contrária à ideologia burguesa, tudo tem a ver com este problema da tradição, porque o seu grau de ineditismo anseia perpetuar uma novidade realmente extraordinária. Seu

gênio é deletério do espírito forjado pela tradição porque renega os antepassados em nome de um esvaziamento estético da linguagem.

Como escreve Williams: “(...) era a massa que o artista criativo deveria ignorar ou se esquivar, ou a qual cada vez mais deveria chocar, ridicularizar e atacar.” (WILLIAMS, 2011, p. 34). Mas, diríamos, seu trajeto hiperbólico para a superação dos limites impostos à sua expressividade artística, engendrou no seu rebote outro limite ainda mais ajustado que este das formas, e que acabou influenciando a política das vanguardas o mais definitivamente. Por isso, o salto benjaminiano na interpretação marxista da história e da revolução culmina numa necessária evocação messiânica das lutas inglórias enquanto conteúdo histórico fundamental ao fazer frente ao pensamento corrente do seu tempo, provindo das diferentes fontes da modernidade.

Já a criatividade, como axioma basilar das vanguardas, uma vez retida enquanto criação aleatória de quaisquer aquisições intermediárias provenientes da tradição, também escaparia de uma afinidade com a política benjaminiana de crítica da ideologia moderna. Pelo contrário, a criatividade, como Benjamin (2013) sugere, por exemplo, no livro sobre a “Origem do drama barroco alemão”, em relação ao caractere eruptivo das alegoreses, pressuporia o acordo técnico indissociável à sua expressão final além de recobrar laços com a tradição.

Sobre o problema da criatividade, pensada desde sua interdependência social, principalmente, para o caso das vanguardas e por extensão para obra de Benjamin, Raymond Williams escreve o seguinte dispositivo inicial o qual consideramos a seguir:

No século XIX, o elemento proveniente da crítica aristocrática era, obviamente, muito mais forte, mas encontrou uma forma metafórica própria que sobreviveria, pateticamente, até o século XX [Justamente ao falar sobre a crítica da classe burguesa e seu modo de vida], para ser mesmo tomada por pessoas das quais isso não seria esperado: a defesa, na verdade, a asserção, de que o artista era um aristocrata autêntico; que deveria mesmo ser, em seu sentido espiritual, um aristocrata se quisesse de fato se tornar um artista. (WILLIAMS, 2011, p. 35)

De acordo com Williams (2011), o deslocamento desse espírito criativo para este refúgio aristocrata, contrário ao aburguesamento tendencioso do mundo capitalista, nos levaria ao cabo de uma iniciativa crítica sobre a própria massificação.²² Ou seja, seus

²² Neste complemento incontornável que Williams tece sobre isto, notamos que: “Naturalmente, a burguesia e seu mundo eram objeto de hostilidade e de desprezo por tais opositores, mas asserção não teve de ser feita com muita frequência para ser estendida a uma total condenação da “massa” que estava aquém

desdobramentos são multiplicados na mesma velocidade que estas classes se transformam na sociedade moderna e na sua órbita estão os mais distintos personagens históricos, com todas as suas contradições históricas em aberto.

Portanto, na sequência do argumento, Williams discorre sobre a total contingência da própria crítica da burguesia no alvorecer dos novos tempos, pelas seguintes palavras:

Logo, dentro do que podem parecer, num primeiro momento, denúncias bastante similares à burguesia, há posições radicalmente diferentes que conduziram, por fim, tanto na teoria quanto sob a pressão da crise política real, não apenas a tipos de política diferentes, mas a tipos de política em oposição direta: ao fascismo ou ao comunismo; à social-democracia ou ao conservadorismo e seu culto pela excelência (WILLIAMS, 2011, P. 36).

Enfim, será esse o nosso parâmetro interpretativo, por exemplo, do texto em que Benjamin critica a “Nova Objetividade” na Alemanha do pós-expressionismo, porque o espectro do encanto com o surrealismo, na França, também estipula um dado contextual a se considerar. A princípio, Williams (2011) demonstra como os surrealistas — leitura ordinária de Benjamin — estariam à frente de uma alternativa contrária ao belicismo, por exemplo, e afinados ao motim revolucionário. O próprio lugar de Benjamin neste contexto poderia ser chamado aos seus modos por esta entrada sugerida na citação.

Neste espaço, a estética e a política são, de novo, motivos centrais na contextualização do ímpeto tipicamente moderno para a transformação social, e, segundo Williams (2011), o conluio à esquerda estava, por, pelo menos duas décadas, bastante incrementado de iniciativas idiossincráticas: “Havia primeiramente, uma forte atração por formas tanto de anarquismo e niilismo quanto de socialismo revolucionário, formas que, em sua representação estética, possuíam um caráter comparativamente apocalíptico.” (WILLIAMS, 2011, p. 40). Ao que Williams complementa: “Hostilidade à guerra e ao militarismo também alimentaram essa tendência, dos dadaístas aos surrealistas, e dos simbolistas russos aos futuristas do mesmo país.” (WILLIAMS, 2011, p. 40).

Altura em que nos questionamos definitivamente sobre nosso personagem central: neste quadro, preenchido por ambivalências e complexidades, no qual as vanguardas e o

de todos os artistas autênticos: constituída, agora, não apenas pela burguesia, mas por aquele populacho que se encontrava aquém do alcance da arte era hostil a ela de forma vulgar. Qualquer resíduo de uma aristocracia real poderia, em certas ocasiões, ser incluído nesse tipo de condenação: bárbaros mundanos que eram ofensivamente confundidos com os verdadeiros aristocratas criativos.” (WILLIAMS, 2011, p. 36).

modernismo cultural, em paralelo, se desenrolam, qual seria o posicionamento ocupado pelo crítico da literatura Walter Benjamin? Ou ainda, se levamos em conta o fato de que estas escolas e suas repercussões foram temáticas da contemporaneidade benjaminiana, como o pensador alemão experimentou esse contexto efervescente e como sua crítica social se desenrola sobre o pretexto dessa tomada estética do modernismo e as vanguardas?

Depois de destrinchar as oposições entre a vanguarda e o modernismo, e, ainda, entre as objeções que tais movimentos dirigem contra a burguesia, principalmente, Williams nos escreve sobre determinada comunidade na perspectiva dessas escolas que nos dirige a nas conclusões parciais sobre o tema comparativo que identificamos a esta primeira discussão. Sobretudo, Williams escreve: “Dentro desses caminhos variados, que podem ser trilhados até posições políticas relativamente explícitas, há um conjunto bastante complexo de vínculos que poderiam, aparentemente, seguir quaisquer um dos rumos [Qual seja] pelo recurso de uma arte mais simples.” (WILLIAMS, 2011, p. 41).

Além disso, assomado ao aspecto de valorização da ingenuidade (do “naive”) encontrado nas vanguardas, de modo geral, Williams aponta para uma revalorização do “povo” como símbolo de uma tradição primitiva elogiosa. Todavia, a dialética posta em ato nesta incursão do passado especificamente, teria sua negatividade marcada pela própria ideia do fascismo, que, recria, à sua maneira, uma cultura afirmativa do irracional. No trecho que escolhemos a seguir, enxergamos o estado de deriva em que tais valorações submergem na modernidade que explicitam isso que falamos:

A ênfase no ‘povo’, quando oferecida como evidência de uma tradição popular reprimida, poderia prontamente mover-se em direção a tendências revolucionárias e radicais tanto socialistas quanto de outro tipo (/) Da mesma forma, contudo, uma ênfase na criatividade do pré-racional poderia ser cooptada para uma rejeição de qualquer forma de política racional, incluindo não apenas o progressismo liberal, mas também o socialismo científico, ao ponto de, em uma versão, a política da ação do forte não refletido ter sido idealizada como necessariamente libertária. (WILLIAMS, 2011, p. 41-42)

Para pensarmos a concepção de “tradição dos oprimidos”, que Benjamin traz amplamente nas “Teses” essa é uma advertência muito adequada, justamente porque a oscilação imposta pela descrição, entre o racional/pré-racional, uma política da violência e a força revolucionária, são termos cruciais para nossa leitura. Ou seja, porque viemos pensar a memória dos excluídos, precisamos questionar o que diferirá esta proposta

daquela fragilizada “tradição popular reprimida”, suscetível ao declive, tanto para própria revolução quanto para “outro(s) tipo(s)” de manifestações precárias.

Por fim, Williams (2011) observa o perigo iminente nesse tipo de irracionalismo, anti-político, ao permanecer entregue às “realidades mais profundas da psique dinâmica; e, dentro dessa rejeição, [conceber] uma linha influente de opção pelas formas conservadoras da ordem.” (WILLIAMS, 2011, p. 42). Para Williams os surrealistas abririam uma exceção a esta conformação niilista — o abismo, no caso da leitura sobre o nascedouro das alegorias — no sentido revolucionário deste mesmo esvaziamento. Visto que, conforme escreve, sua singularidade absorveu, como nenhum outro movimento cultural, aquela tarefa histórica de emancipação.

A maioria dos surrealistas na década de 1930 moveu-se em direção a uma resistência contra o fascismo: obviamente uma resistência ativa e perturbadora. Havia também uma longa (e inacabada) interação entre os psicanalistas, cada vez mais a expressão dessas ênfases “pré-rationais”, e o marxismo, a expressão teórica então dominante da revolução da classe operária. (WILLIAMS, 2011, p. 42)

Nessa panóplia vanguardista da modernidade, o surrealismo redireciona o espírito *non sense* ao menos para os anseios de uma revolução emancipatória; sua distinção representaria o que foi a ebulição cultural da qual fez parte pelo levante oposicional, o pensamento crítico de Benjamin — como vimos até então, de forma extremamente particular. Neste sentido, Williams nos indica outro traço comum às vanguardas na modernidade e ao modernismo cultural, que arrasta para o campo político suas querelas estéticas, a saber, o espaço e toda ambientação sociocultural das cidades que é outro temário amplamente explorado por Benjamin.

Como veremos, também na leitura benjaminiana do surrealismo, o ar metropolitano e cosmopolita são algo recorrente e indicam traços de uma crítica social, engajada e resistente. E como sabemos, o interesse de Benjamin pelas cidades remonta ao problema da industrialização, que é notoriamente um dos temas prediletos da visão melancólica da história moderna. Na “tese” de número XI, Benjamin escreve sobre a crença perniciososa no trabalho fabril como mobilização para o progresso e enceta um único fluxo progressistas para a socialdemocracia e o operariado alemão:

O conformismo que, desde o início, sentiu-se em casa na social-democracia, adere não só à sua tática política, mas também às suas ideias econômicas. Ele é uma das causas do colapso ulterior. Não há nada que tenha corrompido tanto o operariado alemão quanto a crença de que ele nadava com a correnteza. O

desenvolvimento técnico parecia-lhe o declive da correnteza em cujo sentido acreditava nadar. Daí era um só passo até a ilusão de que o trabalho fabril, que se inserisse no sulco do progresso técnico, representaria um feito político (...) (BENJAMIN, 2005, p. 100)

A cidade, na sua miséria humana, abriga todas as vielas dessa absoluta condição de *incertitumbre* e, ao mesmo tempo, palpitação pela novidade que acometem a modernidade artística nas suas diversas tendências. Deste modo, tenhamos em mente que Benjamin participa — principalmente enquanto crítico literário — de maneira ativa do espírito vanguardista de transformação radical da sociedade pela arte.²³ A definição que Williams sugere para as vanguardas poderia ser aplicada como cadência para nossa leitura benjaminiana a partir dessa breve entrada — Williams escreve: “(...) a vanguarda, como movimento artístico que incorpora simultaneamente uma campanha política e uma campanha cultural” (WILLIAMS, 2011, p. 46).

2.2. A melancolia como termo estrutural na filosofia da linguagem benjaminiana

No livro sobre a *Origem do drama barroco alemão*, de 1925, Benjamin sugere uma organização tipicamente dialética, tanto para a totalidade da obra, quanto para suas partes internas, inclusive decide-se por uma divisão tripartite para suas seções.²⁴ Para fazermos a transição suposta, da primeira seção do bloco sobre as alegorias até a última parte, sua síntese — a primeira parte, que lemos no primeiro capítulo dessa dissertação, e a terceira que iremos agora analisar —, decidimos retomar algumas questões relevantes.

²³ Sobretudo, façamos nossa aquela conclusão que Raymond Williams (2011) encerra ao falar das vanguardas como fenômenos instigantes até a atualidade, o que, por intermédio de nossa interpretação, vale também para a obra filosófica de Walter Benjamin. Sobre isto, Williams escreve: “Temos então de nos lembrar que apolítica da vanguarda, desde seu início, poderia seguir qualquer um dos dois caminhos [quer dizer, a esquerda revolucionária ou a extrema direita]: a nova arte poderia encontrar seu lugar em uma nova ordem social; ou poderia encontrar seu lugar em uma velha ordem social, culturalmente transformada, mas, sobre outros aspectos, persistente e restaurada. O que era de fato muito certo, desde as primeiras agitações do modernismo até as formas mais extremas da vanguarda, era que nada poderia se manter como estava: que as pressões internas e as contradições intoleráveis forçariam mudanças radicais de algum tipo. Além das direções e aflições particulares, essa é ainda a importância histórica desse grupo de movimento de artistas individuais e notáveis. E uma vez que as pressões e contradições gerais ainda não intensas, embora de modo diverso, e têm, de várias formas, se intensificado, há ainda muito a aprender com as complexidades de seu desenvolvimento vigoroso e surpreendente. (WILLIAMS, 2011, p. 47)

²⁴ Esta constatação é inspirada naquela passagem que Bernd Witte registra na biografia de Walter Benjamin: “Em meados de setembro de 1924, pode escrever a Scholem que havia terminado ‘a introdução epistemológico-crítica do trabalho, o primeiro capítulo, ‘O rei no drama trágico’, e praticamente também o segundo, ‘Drama trágico e tragédia’, de modo que resta ainda escrever o terceiro, ‘teoria da alegoria’, e uma conclusão. Nessa fase do trabalho Benjamin pretendia fazer, portanto, uma ordenação classicamente dialética do material, três passos, de modo que a alegoria apareceria como síntese, e por isso como a realização da intenção pretendida na análise do drama trágico.” (WITTE, 2017, p. 60). Reconhecemos aqui uma tomada interessante para abordagem do texto.

Questões que reúnem, no bojo de suas inventivas, o tema da promessa redentora com as implicações sobre o trânsito que o objeto sagrado protagoniza, uma vez lançado no intermédio linguístico do reino profano. As ideias descendem e têm sua perfeição maculada. Esse salto específico — que nos prepara para a compreensão da melancolia —, que devém como resultado do apuramento da expressão alegórica, é o que viemos mostrar neste capítulo. Ao fazermos valer esta breve lembrança, portanto, retrocedemos àquilo que, por causa da crítica específica à subjetividade moderna, atrela o problema da origem da linguagem ao papel subjetivo no horizonte de uma filosofia que trabalha com a exposição genuína da verdade e sob uma estruturação linguística. No limite, voltamos a um reclame benjaminiano por determinada epistemologia resistente, contraditória a cientificidade instrumental e progressista, assim como mostramos antes e viemos novamente enfatizar.

Patricia Lavelle, no artigo intitulado “A árvore e o juízo: As raízes criticistas da filosofia da linguagem de W. Benjamin”, publicado em 2009, explora este mesmo temário apoiada na leitura de *Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem humana*. Lavelle instiga essa fronde, após declarar que, se fossemos “diretamente às fontes kantianas do pensamento de Benjamin, o problema do sujeito (sua crítica no texto programático de 1917 e sua redenção alegórica no final do livro sobre o drama barroco alemão)” (LAVELLE, 2009, p. 95), isso exigiria uma revisão especial sobre o conceito de juízo. Exatamente porque, se na sua constituição subjetiva a essência espiritual do homem é manifestada na capacidade de nomear as coisas, este processo nominativo exigirá uma prerrogativa dada ao juízo. O juízo atua diretamente na transfiguração efetiva da linguagem paradisíaca em uma linguagem meramente humana, digamos assim. Ou seja, além de estar absorvido pela incerteza que desola o observador melancólico, com esta possibilidade da linguagem como idioma e comunicação no mundo dos homens, no plano reto de todas as coisas brutas e materiais, seu fim será posto na mortificação. Esta, que será concretizada historicamente na sua forma mais perversa, por aquela atitude superlativa que será o flagelo corporal praticado pelo cristianismo medieval, como correção aos pecados dos homens. O juízo que, como intermédio das coisas até sua nomeação, permanece por vir. Presente no movimento de declínio dos objetos que descendem ao mundo terreno, quando no estado cristalino de sua suspensão perdurável, emerge transportando aquilo que não o contamina. O juízo, que precede à linguagem do homem após a queda adâmica, e será, portanto, uma das raízes críticas fundamentais na

filosofia benjaminiana da linguagem, supondo um esquema (mental e de sensibilidade) revolucionário. Afinal, não somente conceberíamos, a partir do juízo, o homem na sua essência espiritual linguística, como também o juízo o designa a sua intrínseca aliança teológica. No revés do ideal paradisíaco, — em que a linguagem seria evidência e conhecimento, igualmente perfeição e indiferença amorfa — contudo, o sujeito barroco se depara com a integração do método desviante instalado nas bases da sabedoria alegórica.

Na leitura de Lavelle, o conceito de juízo é incontornável para pensarmos uma revitalização da teoria iluminista do conhecimento que, ao reduzir sua intervenção ao “paradigma físico-matemático de experiência”, teria se tornado inóqua (LAVELLE, 2009, p. 96). A solução para o problema — como sabemos desde o primeiro capítulo dessa dissertação — estaria, novamente, na virada linguística hammaniana, que vai muito além dos esquemas cientificistas regentes. Isto porque, Hamann tem prevista sua contraprova “[n]o caráter linguístico do sujeito transcendental kantiano”, retido, finalmente, como evidência (LAVELLE, 2009, p. 96). Desta maneira, retomar o conceito de juízo, neste círculo hermenêutico, significa dar premência linguística a uma teoria do conhecimento que preza por “uma concepção bastante alargada da linguagem” enquanto “médium da experiência e do pensamento” (LAVELLE, 2009, p. 97). Neste artigo, Lavelle acrescenta uma descrição comparativa sobre a função do *juízo* e do *nome* — na filosofia benjaminiana sobre a linguagem — que acrescenta detalhes importantes a entrada que sugerimos. Principalmente, quando Lavelle conclui que “o sujeito pode apenas não fazer da linguagem um meio de comunicação, mas também conhecer objetivamente a natureza e pensar os conteúdos abstratos que reenviam imediatamente ao ‘colocar-se em forma’ do pensamento no juízo” (2009, p. 97), Lavelle reforça este paradigma do qual falamos. Entrementes, o juízo estipula uma faixa especulativa por onde o ser das coisas e sua nomeação crivam esta afinidade primária com o mundo das ideias; com o paraíso das significações perfeitas, com a palavra divina. Porque o juízo intervém para converter uma linguagem, de nascimento paradisíaca, porém, integrada agora numa nova forma fragmentária e temporal, quando sim, histórica. Uma linguagem melancólica do seu próprio salvamento, desde sempre agourado — ao seu modo, precisamente benjaminiano — e gestado na penumbra da dúvida sobre os sentidos em dispersão por sobre as ruínas.²⁵

²⁵ Novamente, a esta altura, poderíamos nos remeter à noção de constelação, porque, principalmente no livro que tomamos por base nesta leitura, “Origem do drama barroco alemão”, as ideias estão

Em torno do enlace teórico que ata o nascimento da linguagem ao surgimento da história, também no advento da linguagem pronunciada sobre o enclave do juízo, Lavelle escreve o seguinte — enlace situado no território comum à estética, à teologia, à política, etc.:

Neste sentido, se o nome corresponde à unidade entre a matéria e a forma da experiência no médium da vida, a duplicidade do signo é a consequência da fragmentação que, implicando a separação entre o sujeito e o objeto, vem do uso das palavras no juízo. Nesta perspectiva, a cisão entre significado e significante, que caracteriza o signo e funda a possibilidade da história como fragmentação da unidade do sentido numa sucessão de significações, surge da articulação lógica das palavras no juízo. (LAVELLE, 2009, p. 98)

Dito isto, constatamos que Benjamin começa a terceira seção do capítulo sobre as alegorias, em “Origem do drama barroco alemão”, com uma descrição ao estilo prismático sobre o crivo que o juízo incorpora a “história como fragmentação da unidade do sentido numa sucessão de significações” (BENJAMIN, 2013, p. 98). Assim, quando Benjamin (2018) escreve que, “em última análise”, a substância que o drama trágico precisou assimilar o mais profundamente, por atender as condições materiais de sua época, foi a expressão alegórica, isso faz do conceito de juízo interposto o esquema antecipado de sua fragmentação. Seu produto epistêmico, invento do contato entre o paraíso e a terra, nos oferece uma chave hermenêutica preciosa — a qual Benjamin (2013) também utiliza — para abrir o caminho ontológico sobre uma experiência da tradição na modernidade: tradição como conhecimento transmitido na contrapartida de uma experiência vulgata transcorrida na temporalidade esvaziada pela ideologia do progresso. A expressão alegórica se torna o fruto teológico da árvore do conhecimento, envolvido pela estética que somente o barroco poderia lhe designar. O paradoxo de sua confluência é absoluto porque, como escreve Benjamin, “só poderemos libertar criticamente a forma-limite alegórica do drama trágico da dependência da esfera mais alta, a teológica, enquanto que numa perspectiva estritamente estética a última palavra tem de pertencer ao

intrinsecamente relacionadas às constelações, e também pela remissão ao aspecto da transitoriedade que, de novo, circunscreve essa discussão: das constelações que são passageiras e fugazes assim como as ideias em sua condição constelacional. Sobretudo, como Benjamin escreve no prefácio do livro: “O conjunto dos conceitos que servem à representação de uma ideia presentifica-a como configuração daqueles. De fato, os fenômenos não estão incorporados nas ideias, não estão contidos nelas. As ideias são antes a sua disposição virtual e objetiva, são a sua interpretação objetiva [...] O seu significado pode ser ilustrado por meio de uma analogia. As ideias relacionam-se com as coisas como as constelações com as estrelas. Isto significa desde logo que elas não são nem os conceitos nem as leis das coisas. Não servem para o conhecimento dos fenômenos, e estes de nenhum modo podem servir de critério para a existência das ideias [...] As ideias são constelações eternas, e se os elementos se podem conceber como pontos em tais constelações, os fenômenos estão nelas simultaneamente dispersos e salvos.” (BENJAMIN, 2013, p. 22-23).

paradoxo” (BENJAMIN, 2013, p. 233-234). Ao que podemos lembrar, então, aquela passagem em que Benjamin fala de uma “*trégua dei*” entre a teologia e a estética barroca.²⁶

Desde a atmosfera catastrófica relacionada ao universo alegórico das significações, esta compraz uma práxis derivada de preceitos barrocos por enredos que aproximam valores estéticos de valores teológicos, políticos e sociais. Por isso, sublinhamos a percepção do corpo humano e da morte como assunto seletivo para o Benjamin de 1925, leitor do barroco, tendo em vista, certamente, as conclusões que anunciamos até então. Na sequência do texto, ao falarmos sobre o aspecto fúnebre como algo que será intermediado, no caso do drama trágico, por uma relação estética operante no interior deste âmbito sumariamente teológico, Benjamin escreve:

Particularizaremos: que significado atribuir àquelas cenas de horror e martírio que abundam nos dramas do Barroco? É fraco o afluxo de respostas que brotam das fontes da própria crítica de arte barroca, ingênua e irrefletida. Há algumas respostas escondidas, mais valiosas: *Integrum humanum corpus symbolicam iconem ingredi non posse, partem tamen corporis ei constituendae non esse ineptam* [O corpo humano não pode integrar um ícone simbólico, mas uma parte do corpo pode ser apropriada à constituição desse ícone]. É o que vemos na exposição de uma controvérsia sobre as normas da emblemática. O autor de emblemas ortodoxo não podia pensar de outro modo: o corpo humano não podia ser exceção àquela regra que diz que é preciso desmembrar o orgânico para recolher dos seus estilhaços a sua verdadeira significação, fixa e escritural. E onde poderia esta lei encontrar uma aplicação mais triunfal do que no ser humano, que abandona a sua *physis* convencional, dotada de consciência, para dispersar pelas múltiplas regiões da significação? (BENJAMIN, 2013, p. 234)

A proposição metodológica que o excerto anuncia é correspondente ao que, no “Discurso do método”, publicado em 1637, René Descartes endossa: tangenciando os objetos compreendidos como substratos infinitesimais para uma apreensão conceitual clara e distinta. Porém, como veremos adiante, essa não será aquela afinidade que Benjamin destacaria. Todavia, Benjamin escreve na sequência do argumento: “Não é apenas o dualismo cartesiano que é barroco; também a teoria das paixões tem de ser levada em conta, e muito como consequência da doutrina das relações psicofísicas.” (BENJAMIN, 2013, p. 235). Ora, sendo o problema intrínseco a este dualismo colocar em voga uma divisa ontológica inculcada por outra incerteza, agora concernente a unidade corpo/alma, será o corpo o que irá sofrer as consequências dessa incógnita o mais

²⁶ Sobre o assunto, conferir o tópico sobre *O fundamento alegórico na filosofia de Benjamin*, p. 35.

diretamente. Isto porque na realização do contato “psicofísico”, o corpo martirizado se torna, muito pela sensibilidade imediata à dor, mais próximo do sentimento desejado de contato extremado que qualquer contemplação teórica poderia alcançar. Sobre isto, Benjamin escreve: “Quando o espírito, como espírito que é, se liberta pela morte, também o corpo vê satisfeitos todos os seus direitos. Porque é óbvio que a alegorização da *physis* só pode consumir-se em toda a sua energia no cadáver.” (BENJAMIN, 2013, p. 235). Motivo pelo qual o filósofo complementa: “Do ponto de vista da morte, a função da vida é produção do cadáver.” (BENJAMIN, 2013, p. 235). Ou seja, Benjamin instaura uma sequência de reflexos invertidos, fixados neste estranho imaginário funesto do direito à morte como legado barroco fundamental. Benjamin elenca as palavras que correspondem ao núcleo da sensibilidade barroca, aliás, a partir do “corpo no processo de envelhecimento”, ou, “[dos] processos de eliminação e depuração [em] que o cadáver se vai desprendendo do corpo” (2013, p. 235). Se pensarmos na influência desta visão para o caso de uma poética barroca, todo este repertório escatológico será privilegiado entre os artistas desse período.

Na análise que faz de Lohenstein (1635-1683), Benjamin escreve: “Já as primeiras produções de Lohenstein dão testemunho curioso deste curioso tema poético” (2013, p. 236). A saber, o tema da morte e o cadáver como afecções de um corpo passível à mutilação e aos castigos no cabo de um processo de autocritica de sua condição funesta. Em “*Denck-und Danck-Altar* [Altar de memória e gratidão]”, segundo o filósofo, a composição de sua poesia é feita de “Nove estrofes absolutamente impiedosas [e] descrevem as partes do cadáver em estado de decomposição.” (BENJAMIN, 2013, p. 236). Essa perspectiva, volta-se, então, para o estado putrefato da carne, os seus “estilhaços”, o seu perecimento, e sempre na linha de fuga da vida eternizada, porém, contraditoriamente a vislumbrando pelas frestas do juízo. (O que culmina naquela tensão dialética entre o eterno e o mortal, que já avaliamos antes). Sobre Griphius (1616-1664), Benjamin afirma que: “(...) deve ter considerado [Griphiu,] tais composições muito atuais, e certamente o seu estudo da anatomia, a que sempre permaneceu fiel, foi largamente determinado, a par dos interesses científicos, por estes outros, estranhamente emblemáticos.” (BENJAMIN, 2018, p. 236). Logo, Benjamin desenha um triângulo afetivo comum às visões cristã e barroca, ao elaborar sua interpretação sobre o paganismo que lhe fora marginalizado pelas seguintes palavras: “As afinidades de fato entre a cristandade medieval e a barroca são de tripla ordem. Para ambas são igualmente essenciais a luta contra os deuses pagãos, o triunfo da alegoria e o martírio do corpo.”

(BENJAMIN, 2013, p. 238). A nudez, igualmente considerada causa do pecado, coaduna para uma escamoteação definitiva do universo barroco e cristão, envergado completamente para introjeção da culpa.

Porém, antes de chegarmos a este desdobramento específico sobre a culpa, vejamos o que Benjamin anota sobre o objeto alegórico transparecido por completo na carnadura sacrificada: “Como do exposto se pode depreender, a exegese alegórica apontava sobretudo em duas direções: destinava-se a dar uma leitura cristã a verdadeira natureza, demoníaca, dos deuses antigos, e servia para mortificação devota do corpo.” (BENJAMIN, 2013, p. 240). Retrato que, inclusive, sustenta a ideia das alegorias distanciadas, como deve ser, de uma ornamentação poética por si, quando sim, estas seriam uma expressão fiel do combate direto ao paganismo antigo. Nas palavras de Benjamin — ao falar sobre o espírito aguerrido do barroco frente aos antigos: “Ela não é, de fato, o monumento epigonal de uma vitória: é antes a palavra capaz de exorcizar um resíduo ainda intacto da vida dos Antigos.” (BENJAMIN, 2013, p. 241). Desta aversão, já na primeira metade da era cristã, uma consequência perceptível sobre o modo alegórico será o abstracionismo, alienado dos fundamentos integrados que os emblemas tinham na sua virtude originária. Por isso, na passagem seguinte, Benjamin (2013) descreve o conteúdo de uma interpretação muito datada sobre a concepção alegórica a fim de designar sua recuperação urgente.

Tudo isto prepara de forma intensa o caminho para a alegoria. Mas, se ela é mais que a dissipação, por abstrata que seja, das essências teológicas, concretamente a manutenção delas num espaço que não lhe é adequado, e lhes é mesmo hostil, também esta concepção romana tardia não é a verdadeira concepção alegórica. Na sequência dessa literatura, o mundo dos deuses antigos teria morrido, quando na verdade foi a alegoria que o salvou, se pensarmos que a visão da transitoriedade das coisas e a preocupação de as salvar para um eternidade é um dos mais fortes motivos do fenômeno alegórico. (BENJAMIN, 2013, p. 241)

Acolhido pela forma alegórica, o paradoxo — como lemos na passagem anterior — redime os deuses antigos e, como deuses que são, não morreriam por uma facticidade qualquer. Pelo contrário, a concepção da morte, no caso dos deuses, nos remete ao aspecto fixante das formas latentes nos emblemas, como pulsão da temporalidade e, também, no espectro do seu teor material. Deste modo, dois indícios históricos desta perspectiva sobre a finitude nos ajudam na compreensão da morte para o conjunto social do mundo barroco:

a Guerra dos Trinta Anos, como imposição opressiva do perecimento ao homem europeu, e as mudanças nas normas jurídicas, pretensamente concatenadas a valores “eternizantes” (BENJAMIN, 2013, p. 241-242). Por isso, Benjamin escreve: “A alegoria instala-se de forma mais estável nos momentos em que o efêmero e o eterno mais se aproximam.” (BENJAMIN, 2013, p. 242). Mesmo que a Antiguidade a tivesse experimentado, como nas palavras de Benjamin: “[...] a alegoria propriamente dita é sempre cristã” (BENJAMIN, 2013, p. 242). Acerca disso, destacamos então que a expressão alegórica, além de intermediar dialeticamente o tempo, predispõe o contrapeso da culpa na experiência do sujeito moderno, atraindo sua subjetividade para a integralidade nuclear da teologia. Na passagem que escolhemos, a culpa é descrita, primeiro como sentimento imanente ao contexto desviante de incompreensão sobre os regimes significantes instituídos pela ordem, par e passo, a determinada singularidade de uma natureza que reclama por ser redimida: “A culpa impede o objeto que significa alegoricamente de encontrar em si mesmo a concretização do sentido. A culpa é imanente, não apenas ao contemplador alegórico, que trai o mundo levado por sua vontade de saber, mas também ao objeto de sua contemplação.” (BENJAMIN, 2013, p. 242). Sendo que, a alegoria como promessa da redenção, lançada no âmago dessa culpabilidade melancólica, toma a forma do conteúdo histórico como ânimo concernente ao seu processo, o mais desenvolvimento no exercício da especulação. E se, desdobrada pela melancolia, por sua vez, uma alegoria recobre o perímetro entre a dispersão, o espectro das coisas concretas e a redenção, portanto, concebemos a figuração de sua intencionalidade última.

Como escreve Benjamin, o arquivo de imagens alegóricas se transmuta numa intenção melancólica, que assegura, antes de mais nada, a condição “coisal do objeto”:

Por outro lado, quanto mais a natureza e a Antiguidade eram sentidas como culpadas, tanto mais obrigatória se torna a sua interpretação alegórica, apesar de tudo a sua única redenção possível: pois, apesar de desvalorizar conscientemente, a intenção melancólica mantém de forma incompatível a fidelidade à condição coisal do objeto. (BENJAMIN, 2013, p. 242)

A expressão alegórica, destarte, a intenção melancólica, revoluciona o absurdo das figuras da morte no retorno direto aos objetos pelos quais sua invenção emblemática traz à tona novos sentidos imagéticos que serão estacados na finitude imanente a sua construção. Por isso, dissemos que esta é uma redenção às avessas”, porque se configura num “retorno às coisas mesmas pelo crivo da finitude — para fazermos menção a esse princípio metodológico da fenomenologia — pelos olhos daquele que enxerga a realidade

subsumida no que jaz morto. No defunto, que está paralisado à sua frente — assim como seria fixado um emblema — e que apreende, na sua conceituação, a possibilidade de ingerir o tempo que o atravessara, desde a memória do passado. Todavia, Benjamin precisa voltar atrás e nos precaver de que, essa transformação teórica flagrante na estética barroca não foi alcançada por seus contemporâneos plenamente, ou, na vida de modo geral — pelo menos não de maneira consolidada. Mesmo a suposta afeição tranquila frente aos vultos da Antiguidade não foi concebida como tal, ao invés disso, os medievais receberam os deuses antigos com extrema obscuridade e rejeição. Nas palavras de Benjamin: “[...] os três momentos fundamentais da alegorese ocidental são não antigos, antiantigos: os deuses invadem o mundo estranho, tornam-se malignos e transformam-se em criaturas.” (BENJAMIN, 2018, p. 243). Da personificação dos deuses e a possibilidade da sua encarnação enquanto conquista do perecimento humano, o detrito deste afastamento, entre antigos e medievais, será impingido pela formulação do seu objeto materializado na exploração de imagens e passa a ser encarado como domínio estrito de uma mística “aceitável”, digamos. Segundo Benjamin: “Assim a desvalorização dos deuses, degradados a uma condição meramente humana, associou-se cada vez mais à ideia de que nos restos do seu culto, sobretudo nas suas imagens, continuariam a atuar forças mágicas malignas.” (BENJAMIN, 2013, p. 243). Sobretudo, Benjamin defende que, o espírito satânico, na expressão alegórica, foi arrogado ao longo da história por causa de uma visão sobre o mundo helênico, uma visão que não condiz com sua tradição de maneira mais visceral.

Primeiro, porque “os pressupostos para a transformação do panteão antigo num mundo de criaturas mágico-conceituais são, assim, a extinção das figuras e a sua redução a conceitos” (BENJAMIN, 2013, p. 244). Sobre isto, Benjamin faz citação a Aby Warburg, totalmente “a contrapelo”, no sentido de voltar ao paganismo, que pela tinta de Winckelmann havia sido encoberto da história — para quem a tradição pagã domina seu lugar de representação, mesmo no auge da modernidade:

‘O nobre mundo clássico dos deuses antigos estão tão presente em nós, desde Winckelmann, como símbolo da Antiguidade, que nos esquecemos completamente de que ele é uma invenção da cultura humanista erudita; esse lado ‘olímpico’ da Antiguidade teve primeiro de ser arrancado e forma tão decisiva a sua vida prática que é impossível negar a vigência paralela, tacitamente tolerada pela Igreja, da cosmologia pagã, em especial da astrologia.’ (WARBURG *apud* BENJAMIN, 2013, p. 244)

A partir dessa afinidade alegórica com o mundo terreno e passageiro, será alardeada, então, a promessa redentora materializada no emblema, por uma atitude singular no campo de forças, disputado por antigos e medievais. Esta materialização pretende decantar os objetos banhados por elementos metafísicos, repostos numa materialidade despojada — o que seria o desafio de época para os barrocos. Tanto é assim que, como registra Benjamin (2018), o sujeito melancólico, ao realizar sua interpretação, tendo em conta essa premissa inabalável da fixação emblemática, aproxima-se mais do matemático que do metafísico. Nas palavras de Benjamin, entre o emblema e o homem, a escolha melancólica não hesitaria em eleger o objeto individualizado e imóvel dos emblemas: “Quando a intenção alegórica se orienta para o mundo criatural das coisas, das coisas mortas, no máximo meio vivas, o homem não aparece no raio de visão.” (BENJAMIN, 2013p. p. 245). Os emblemas realizam plenamente sua materialização, porque: “Se ela [a intenção alegórica, que a melancolia exprime como sentimento do mundo] se fixar unicamente nos emblemas, a metamorfose e a redenção não serão impossíveis” (BENJAMIN, 2013, p. 245). Todavia, nesta dialética em que o intérprete melancólico vislumbra os conceitos despregados de uma realidade concreta, precipita-se, então, outra etapa sintética no centro do problema em torno das significações. Uma interface que sempre esteve presente, mas, de repente, nos aparece como tão inesperada. A saber, a negação e o rapto da própria alegoria em virtude de uma figuração emblemática do maligno, que a fulmina, e coloca em jogo o posto que o mal ocuparia no seu lugar não alegórico. Como se tivéssemos asseverado, definitivamente, a presença do ser do mal — que já não é metafórico —, após termos expulsado de nosso arquivo imaginário uma noção de alegoria do mal com repercussões inclusive de sua superação.

Na passagem em que Benjamin se remete a esta possibilidade, lemos uma aproximação do barroco a determinado materialismo primário, por parte do intérprete melancólico:

Mas pode sempre acontecer que diante do olhar do alegorista se erga, vinda do seio da terra, a verdadeira face do demônio, rindo-se de todos os disfarces emblemáticos, na sua vitalidade e nudez triunfantes. Só a Idade Média gravou na antiga cabeça demoníaca, originalmente muito maior doutrina gnóstico maniqueísta, para “destartarizar” o mundo, absorvendo em si o diabólico para que, com sua eliminação, o mundo se pudesse apresentar purificado, toma consciência, através do diabo, da sua natureza ‘tartária’, zomba da sua ‘significação’ alegórica e escarnece de todos aqueles que julgam que podem investigar impunemente os seus mais fundos arcanos. Assim, do mesmo modo que a tristeza terrena pertence à alegorese, também a jovialidade infernal faz parte da sua nostalgia gorada pelo triunfo da matéria. Daqui vem a jocosidade infernal do intriguista, o seu intelectualismo, o seu saber das significações. A

criatura muda é capaz de ter esperança na redenção que lhe é prometida pelas coisas significadas. (BENJAMIN, 2013, p. 245)

Como escreve Benjamin, a “gargalhada estridente”, ouvida agora em alto e bom som, provinda do reino satânico, mantém-se em riste e conflituosa perante a visão alegórica, neste sentido, porque sua auto aniquilação também é seu modo de existir. Acima de tudo, assume uma forma irreverente e faz oposição àquele mutismo imposto pela culpa, quando este surpreendentemente extrapola seu meio linguístico com recurso extremado ao aparelho gutural. Segundo Benjamin: “Nesse riso, o mutismo da matéria é superado. É precisamente no riso que a matéria ganha espírito, de forma exuberante, distorcida e acentrada. E torna-se tão espiritual que vai além da linguagem, quer chegar mais alto e acaba na gargalhada estridente. (BENJAMIN, 2013, p. 246). O diabo, que não permite impunemente, em absoluto, quaisquer zombarias contra ele — de acordo com o escritor judeu e alemão Julius Leopold Klein (1810-1876), quando referenciado por Benjamin — seria então, o elemento primordial na figuração barroca. Ainda na esteira de Klein, Benjamin (2013) tece comentários em torno dos seus textos e, mais especificamente, sobre a importância que o primeiro relegaria à função dessa estirpe *alegórico-diabólica* na obra de William Shakespeare (1564-1616). Sobre isso, Benjamin escreve: “Uma das mais poderosas figuras de Shakespeare, como este historiador da literatura sugeriu em excelentes comentários [Justamente ao falar de Klein], só é compreensível a partir desse ponto de vista da alegoria, a partir do satânico.” (BENJAMIN, 2013, p. 246). E na sequência do argumento, Benjamin desmantela muito curiosamente uma visão do *Sturm und Drang* sobre as alegorias shakespearianas, ao escrever o seguinte:

Já o *Sturm und Drang*, que descobriu Shakespeare na Alemanha, só vê nele o elementar, mas não o alegórico. E no entanto, o que caracteriza Shakespeare é o fato de que esses dois lados são igualmente essenciais na sua obra. Toda a manifestação elementar da criatura ganha significação através da sua existência alegórica, e tudo que é alegórico a recebe através do elementar no mundo dos sentidos. (BENJAMIN, 2013, p. 247)

Apesar do romantismo ter seu opúsculo alegórico mais tardiamente, a interpretação inicial que o movimento romântico teceu sobre o universo barroco foi acometida por esta distorção perspectiva. Isto é, lhe escapa inicialmente o quesito da anteposição precisa para o binômio elementar/alegórico — como acontece na “manifestação elementar da criatura” e sua “significação alegórica” na obra de

Shakespeare. Sem que ambas estejam, necessariamente, apartadas uma da outra, estas duas interfaces do drama shakespeariano, afinal, acabam sendo perdidas pelos românticos. Como escreve Benjamin: “O Romantismo voltou depois a ter depois uma intuição do alegórico. Mas, naquilo em que depende de Shakespeare, não foi além dessa intuição do alegórico.” (BENJAMIN, 2013, p. 247). Na descrição panorâmica que faz Benjamin (2013), será Calderón de la Barca (1600-1681) quem melhor representa o espírito alegórico não atingido por Shakespeare — pelo menos não como compreensão mais profunda no mundo barroco. O dramaturgo barroco espanhol, de la Barca, por sua vez, instaura o intuito alegórico sobre os pilares de uma sabedoria desprovida até mesmo da busca pela verdade, quando sim, apega-se ao burburinho e à especulação divagante do saber pelo saber. Afinal, como Benjamin escreve: “A intenção alegórica é de tal modo contrária à busca da verdade, que nessa intenção se manifesta, de forma mais clara que em qualquer outra situação, a unidade resultante de uma curiosidade pura, que visa o mero saber.” (BENJAMIN, 2013, p. 247). Sua resultante, inscreverá um retorno ao mágico na mesma medida e grau que também viveram os renascentistas, mas agora para uma experiência da modernidade. Portanto, há no mundo barroco uma proliferação inegável das significações sob os cuidados do personagem alquimista que se repete como signo exemplar da proximidade estrutural nos períodos distintos (Renascimento/Barroco).

A sabedoria barroca e o mal se tornam o escopo de uma redenção alegórica que foi canalizada no acontecimento da intenção melancólica sobre o mundo errante das coisas vãs. Este mundo que se nos mostra multifacetado e sempre às vésperas da extinção e melancólico. Como nas palavras de Benjamin: “A disposição anímica dominante nela [quer dizer, na alegoria] é a do luto, a um tempo mãe e conteúdo das alegorias.” (BENJAMIN, 2013, p. 248). Luto e melancolia, assim como para a salvação e a culpa, são um complexo predisposto à percepção barroca da história. O sentimento da morte e a tristeza nos olhos de quem reencontra em tudo a sua perda, são a tônica dessa cosmovisão que propõe o barroco. E quanto mais próximo da escassez expressiva, o escarnecido saber profano imita uma síntese da vida real, que é falseada, então, por uma consciência e matéria replicadas e mimetizadas. Para termos uma ideia do quão potencialmente abstratas serão suas reflexões, nas palavras de Benjamin, entrevemos logo que: “A espiritualidade absoluta, assim atribuída a Satanás, suicida-se no ato de emancipar do sagrado [...] O absolutamente material e aquela espiritualidade absoluta são polos do domínio satânico: e a consciência é a sua síntese ilusória, por meio da qual ela imita a

verdadeira, a da vida.” (BENJAMIN, 2013, p. 248-249). Instalada, portanto, no arcabouço deste simulacro, essa falsa consciência forja uma compreensão absoluta, porque, no seu turno, pretende uma consciência que não hierarquize os objetos do seu interesse e, deste modo, furta cada pequeno objeto no seu repertório de ruínas, como sinal de uma elucubração profana. Um saber que se esgota paradoxalmente para se proliferar. Isto é, um saber que, para se proliferar nas figuras de sua livre especulação, sustém o corpus do seu método no cortejo do próprio desvão dado por uma fotografia. Porque, como conclui Benjamin: “Mas a sua especulação estranha à vida, presa ao mundo coisal dos emblemas, acaba por atingir o saber dos demônios.” (BENJAMIN, 2013, p. 249). Motivo pelo qual São Francisco de Assis (1182-1226) aconselha, na curiosa menção que Benjamin faz a uma precaução sobre o aprofundamento nos estudos de modo geral: “E S. Francisco de Assis condenou em termos altamente espirituais o fanatismo espiritual. Aponta o caminho certo a um dos seus discípulos que se encerrava em estudos demasiado profundos: *Unus solus daimon plus scit quam tu* [Um só demônio sabe mais que tu].” (BENJAMIN, 2013, p. 249).

Por isso é mesmo Benjamin escreve ainda: “Querer separar o tesouro de imagens com as quais se dá a reviravolta no sentido do paraíso da redenção daquele outro, sombrio, que significa morte e inferno, seria desconhecer totalmente a essência do alegórico.” (BENJAMIN, 2013, p. 250). Nesse quesito, as palavras de Benjamin são insubstituíveis na sua precisão em torno disso que chamamos, desde o primeiro capítulo, “redenção às avessas” — expressões como “reviravolta redentora” e “salto mortal para trás”, que estão nas linhas de “Origem do Drama barroco” explicam melhor do que quaisquer outras este acontecimento. Neste ponto, vejamos os esforços de Benjamin para dizer o estado absoluto de rebelião no mundo Barroco das significações:

A desolada confusão dos ossuários que pode ser lida como esquema das figuras alegóricas em milhares de gravuras e descrições da época, não é apenas símbolo da desolação de toda a existência humana. Aí a transitoriedade não é significada, alegoricamente representada; é antes, em si mesma significante, apresentada como alegoria. *Como alegoria da ressurreição. Por fim, nos monumentos fúnebres do Barroco, a contemplação alegórica opera uma reviravolta redentora, uma espécie de salto mortal para trás.* (BENJAMIN, 2013, p. 250, grifo nosso)

Por outras palavras, poderíamos dizer, um *looping*. Em que, a narrativa histórica, antes de mais nada, como estado de vigília sobre a transitoriedade, faz do conteúdo alegórico, na sua condição passageira, certa figura redentora por assunção. Seu não-lugar,

sua dor irremediável, reconhecida por nós no “olhar absorto do sujeito melancólico”, ou, no lugar de estar “à beira do abismo”, não se mostra contrário a esta noção de redenção porque, neste espaço, serão redimidas todas as lutas inglórias. Nas teses de *Sobre o conceito de história*, a partir da revelação dos objetos ínfimos, visivelmente na tese de número III, o tema do modo especulativo também está vinculado a uma noção ampla do risco iminente nesta posição de inquiridor. Motivo pelo qual Benjamin escreve, logo na primeira linha do texto: “O cronista que narra profusamente os acontecimentos, sem distinguir grandes e pequenos, leva com isso a verdade de que nada do que alguma vez aconteceu pode ser dado por perdido para a história.” (BENJAMIN, 2005, p. 54). Sobretudo mais adiante, o “Juízo Final”, conforme escreve Benjamin (2013), inverte os olhares sobre a história porque reclama por aqueles objetos escassos que a modernidade excreta como escombros, no alto largo do progresso. Sua transformação, portanto, não declina do esvaziamento dos sentidos, porém, esvazia-se dos sentidos monolíticos para gerar outros, certamente, os mais fragmentários e escarnecidos. Michael Lowy (2005) ao escrever sobre o peso da moralidade política em relação ao exercício da memória dos antepassados, que esperam ser reconhecidos nos seus atos engajados do outrora, reconhece esta mesma atitude desviante como fundante da redenção. Enfim, Lowy escreve: “A redenção, o Juízo Final da tese III, é então uma aposcatástase no sentido de que cada vítima do passado, cada tentativa de emancipação, por mais humilde e ‘pequena’ que seja, será salva do esquecimento e ‘citada no ordem do dia’, ou seja, reconhecida, honrada, rememorada.” (LOWY, 2005, p. 55). Talvez, este olhar melancólico e o tema sobre a “redenção às avessas” em curso, segundo a “reviravolta alegórica”, da qual tratamos aqui, possam ser vistos como marco do viés político de nossa leitura.

A política da redenção, nas suas interfaces estética e teológica, renunciadas na intenção melancólica que anunciamos, será assunto colocado por Benjamin num corte propositivo sobre a elucubração do modo especulativo com que esta intencionalidade recolhe seus “objetos últimos”:

É esta a essência da contemplação absorta do melancólico: os seus objetos últimos, nos quais ela julgava apropriar-se com mais segurança do rejeitado, transformam-se em alegorias; o nada em que eles se representam é preenchido e depois negado, do mesmo modo que a intenção, por fim, à vista das ossadas, não se mantém fiel a si mesma, mas se refugia, infiel, na ressurreição. (BENJAMIN, 2013, p. 251)

No último dos tópicos deste capítulo, nós falaremos sobre o “nihilismo revolucionário” surrealista, que dobra ao menos uma página crucial nessa concepção sobre a expressividade alegórica, empregada no surrealismo nos seus procedimentos de escrita automática. Mas, antes disso, destacamos que o olhar abismado e o muralismo semântico na operação estético- redentora das alegorias desloca sua forma lacunar para uma oscilação pulsante. Quer dizer, cair no abismo alegórico não significa simplesmente esgotar todas as figurações pelo mutismo e o abandono da noção de libertação final, justo porque neste espaço coexiste uma atração ressurrecional, uma libertação atingida na interrupção do sono que embalavam os sentidos. É um vagar que, no entanto, anseia chegar ao destino da salvação e por este motivo atingir seu objetivo, desviada sua intenção para quebrantar o silêncio de uma natureza mitificada. Por outro lado, nas palavras de Benjamin: “O mal absoluto, que ela [a Natureza] cultivava como abismo perene, existe apenas nela, é exclusivamente alegoria, significa algo diferente daquilo que é.” (BENAJMIN, 2013, p. 251). Neste sentido, os objetos lançados na encenação da queda só podem ser restituídos neste movimento drástico, no “instante de perigo”, como Benjamin mesmo escreve na “tese” de número VI, enquanto resultado dessa drasticidade. Por exemplo, quando Benjamin escreve que “articular o passado historicamente não significa conhece-lo ‘tal como ele propriamente foi’. Significa apoderar-se de uma lembrança tal como ela lampeja num instante de perigo.” (BENJAMIN, 2005, p. 65), todos os advérbios para o repentino se aglomeram no tempo de agora (*Jetzt-Zeit*). Porém, o “relampejar dessa memória”, guiada pela intenção melancólica, salva os fenômenos ao desdobrá-los em sentidos vários que perduram sobre o buraco até cansar suas asas e definhar.

Adversa, a alegoria mostra o definhamento da modernidade pela impulsão das imagens e seu conteúdo, encontrado no corpo morto, na miséria, na ruína, no retrato fragmentário e no mal, enquanto vultos de um passado em debandada, abertos os porões da memória, extravasada uma série de sentimentos que a harmonização simbólica precavia. Neste sentido, redimido seria aquele povo que tomasse, por exemplo, todo o seu passado e as lutas que travaram seus antepassados como suas, e fizesse do presente um momento redentor inescapável. O mal, soergue essa expedição porque, na sua discrepância, escapa daquela palavra que, apesar de intocável quando na sua existência superior originária, estava restringida a um reino divino, encerrada numa linguagem que nos era inacessível. O mal que viria à tona por uma intervenção do juízo que duvida,

quando tudo para o bem é plenamente vislumbrado em deus, provoca uma laminação significativa da realidade. O estardalhaço de uma expressão que implode os sentidos, como fazem as alegorias, e que resume toda atmosfera melancólica que configura suas inventivas.

O saber do mal não tem, assim, qualquer objeto. O mal não existe no mundo. Surge no homem apenas com a vontade de saber, ou melhor, de julgar. O saber do bem, enquanto saber, é secundário. Resulta da prática. O saber do mal, enquanto saber, é primário. Resulta da contemplação. O saber do bem e do mal é, assim, o oposto de toda saber objetivo. (BENJAMIN, 2013, p. 252)

Saber é exercício de ajuizamento e, enquanto juízo que é, saber condiz àquela subjetividade que está imbuída na emancipação do saber e de si mesma, quando, melancólica, escolhe seus objetos desde a tradição oprimida. Como escreve Benjamin, seus atributos na maldade são os mais produtores para uma configuração subjetiva revolucionária, claro, após as intermediações linguísticas que o juízo lhe apregoa. A dúvida, enfim, que o homem porta como algo intrínseco a situação de ser caído, encarnado como o típico falador da linguagem decaída, representa esse mal porque, quem julga, logo, titubeia sobre o bem inefável. Segundo Benjamin: “Na sua qualidade de triunfo da subjetividade e irrupção de uma dominação arbitrária das coisas, esse saber é a origem de toda a contemplação alegórica. É no próprio pecado original que emerge a unidade de culpa e significação como abstração, diante da ‘árvore do conhecimento’” (BENJAMIN, 2013, p. 252). Aliás, neste caso, quanto maior a largura do tombo, tanto maior será o raio das especulações que fomenta sua causa de anúncio. O abismo, em última análise, representa essa tensão suspensiva na dialética arguta que está sendo ritmada no coração deste imaginário alegórico — esta que faz parte dos serões do intriguista e das elucubrações do tirano, como escreve Benjamin (2013). Enquanto os nomes estão crivados na concretude dos objetos, o juízo, para o pensamento de Benjamin (2013), corresponderia aos “elementos linguísticos abstratos” (2013, p. 252) dentro de uma gramática simbólica do barroco. Ou seja, o juízo permanece alinhado a uma abstração notória, especialmente dedicada aos objetos miúdos como ao próprio esmiuçar do registro escrito e seus códigos diversos, mas que representa, a princípio, muito mais a inteligência do que aquela “jaula de ferro” da qual falava Weber. A esta altura, o juízo é mais compatível com a pura teoria e sua especulação ordinária, como mácula que agride a plenitude no conhecimento do bem e da perfeição, para liberar a inteligência para uma reintegração com a natureza, do que botão no painel abstracionista em devir. Contudo,

sua forma de integração somente poderia ser compreendida por esta contradição. Se antes, aprisionada ao espírito terreno, imaginava a punição como fonte escandalosa de interconexão do mundo terreno com o paraíso, neste patamar agudo da sabedoria, a “ilusão do mal que conquista direito de cidade” — nas palavras de Benjamin: “E enquanto no tribunal terreno a vacilante subjetividade do juízo se agarra firmemente a realidade através da punição, no tribunal celeste é a ilusão do mal que conquista direito de cidade.” (BENJAMIN, 2013, p. 252). Seu flagelo terminante demonstra uma integração *sui generis*, quando sim, realiza esta integração, mas alegoricamente e sugere, portanto, a estruturação da subjetividade barroca numa versão axiomática das noções de bem e mal:

Não é aparência, mas também não é ser pleno, mas o verdadeiro reflexo, no bem, da subjetividade vazia. No mal absoluto, a subjetividade apropria-se do seu real e vê-o como mero reflexo de si mesma em Deus. Na visão do mundo da alegoria a perspectiva subjetiva está, portanto, totalmente integrada na economia do todo. (BENJAMIN, 2013, p. 252)

Em reciprocidade, o bem e o mal adequam-se à “economia do todo”, que vigora no esvaziamento da subjetividade quando refletida no bem enquanto a ressonância si mesma, e para o pensamento do mal absoluto, transferindo-se refletida em deus. E o que torna as alegorias objetos de uma política da escrita benjaminiana como práxis melancólica de crítica histórica é objeto desta narrativa que integra pela desintegração — o que, apesar do tom pitoresco, reiteramos, faz todo sentido na definição do conceito de redenção, do qual falamos. A concepção de uma divindade não maniqueísta é, principalmente, parte desse substrato alegórico reintegrado. Desde o início, sua perspectiva nos reserva uma tendência invertida, de troca da vida pela morte, por exemplo. E sempre com ênfase nos menores objetos, e nos objetos estranhos, que, certamente, são caracteres inconfundíveis para uma historiografia da modernidade. Este olhar volta-se para o precário e o extinto na realização de uma subjetividade integrada, que olha do plano terreno em que se encontra reflexivamente voltado para o paraíso iminente, inaugurando sua escrita desse ruminar. Como no ensaio sobre o surrealismo — texto que vamos analisar à frente —, este traço de integralidade representa uma espécie de totem que é projetado, mas não poderá ser concebido jamais. A partir do surrealismo, o juízo que instaurou então o bem e o mal no coração da linguagem decaída parece estar suplantado por uma nova síntese para o binômio central (bem/mal).

O ímpeto apolítico, que o impele à rebelião, coaduna-se com o anarquismo surrealista, que Benjamin aprecia no seguinte recorte — em linhas gerais o estado nebuloso da conjuntura desse perigoso precipício:

É difícil resistir à sedução de ver o satanismo de um Rimbaud e de um Lautrémond como uma contrapartida da arte pela arte, num inventário do esnobismo. Mas, se nos decidirmos a ignorar a faixa dessa tese, encontraremos no interior algo de aproveitável. Descobriremos que o culto do mal [Para o surrealismo, por exemplo] é um aparelho de desinfecção e isolamento da política, contra todo dilentantismo moralizante, por mais romântico que seja esse aparelho. (BENJAMIN, 1987, p. 30)

2.3. Engajamento político no meio literário desde 1925

Durante os anos de 1920, marcados pela derrocada da República de Weimar e pela Alemanha em crise, Benjamin pretende se tornar nada menos do que um crítico notório a nível nacional. Sobre isto, podemos ler na descrição biográfica de Bernd Witte: “[...] vindo na esteira da crise, Benjamin pôde de fato alcançar a posição almejada por ele: a de um dos mais proeminentes críticos de língua alemã.” (WITTE, 2017, p. 89). Todavia, Jeanne Marie Gagnebin aponta para um cenário avesso, ao escrever sobre o mesmo período na carreira de Benjamin — isto, após comentar sobre o insucesso acadêmico do autor: “[...] Benjamin se tornará um crítico sem glória e sem dinheiro [...] A origem judaica e o engajamento político de Benjamin fecharam-lhe todas as portas durante os anos 1930, antes de terem-no compelido ao exílio.” (GAGNEBIN, 2018, p. 45). Ou seja, observamos, neste cenário, uma abertura interpretativa voltada para um panorama minimamente dúbio, composto, então, pelo contexto histórico e político, e, claro, religado ao posicionamento que Benjamin sustém para responder às suas demandas. Todos os encargos daquilo que viemos dizendo, ou seja, sobre a intenção melancólica e, depois, as proximidades também com todo o contexto moderno de intersecção entre as esferas estética e política, que podem ocupar o centro da própria biografia de Benjamin. Desse modo, elencamos dois fatores que são imprescindíveis para essa compreensão, que serão: 1) o encontro com Asja Lacis, em Capri e também 2) a famigerada recusa do texto sobre a “Origem do Drama Barroco Alemão” para ingresso na carreira acadêmica, na Universidade de Frankfurt, em Main.

Em 1924, o filósofo judeu conhece a comunista letã Asja Lacis e o comentário geral sobre o episódio reconhece neste fato o peso de uma virada marxista definitiva para

Benjamin. Com escreve Gagnebin: “Ainda é certo que em 1924, após tê-la conhecido [Asja Lacis], Benjamin começou a se interessar mais pelo marxismo.” (GAGNEBIN, 2018, p. 36). Assomado a isto, sublinhamos que dentre os veículos utilizados por Benjamin para publicação de seus escritos, a partir da segunda metade dos anos de 1920, estava, por exemplo, o “Literarische Welt”, “suplemento literário de um dos grandes jornais liberais da República de Weimar.” (BOLLE, 1986, p. 10). Dentre outros, a revista “A Sociedade” e o “Jornal de Frankfurt” — este último sob a influência de Siegfried Krakauer —, registram textos extremamente pertinentes à discussão sobre política e engajamento, como “Teorias do fascismo alemão” e “A politização da intelligentsia” (WITTE, 2017). Nessas publicações, os textos tinham o caráter de acirramento crítico frente às questões culturais, nas suas mais variadas manifestações: a educação e a universidade, a arte de modo geral e, especialmente, a literatura. Acerca do escopo crítico literário benjaminiano, Bern Witte escreve:

Nas críticas e resenhas que Benjamin escreveu depois de seu retorno de Moscou, ele trata constantemente de uma análise de papel e da função do escritor nas crises sociais de seu tempo. Seus textos se apresentam assim como autorreflexão mediadas literariamente, nas quais ele procura, como crítico, certificar-se de sua identidade social. (WITTE, 2017, p. 81)

Além disso, a rejeição de seu trabalho para a ocupação do cargo de livre docente, em meados da década de 1920, também deve ser compreendido como um episódio determinante para traçarmos o intuito libertário de tais documentos. Por isso, na esteira de Gagnebin, vale-nos ressaltar: “Paradoxalmente, o fracasso de 1925 [ao se referir à recusa do texto apresentado para o lugar de livre docência] libera a veia crítica do ensaísta. Benjamin não tem mais necessidade de poupar seus futuros colegas em nome de uma carreira, e pode descarregar todo o seu ímpeto contra a ‘ciência literária burguesa’.” (GAGNEBIN, 2018, p. 47). Pelo contrário, o que Benjamin estabelece segundo seu posicionamento é uma escrita que invoca, como viríamos a reconhecer, o “marxismo heterodoxo” proveniente das inventivas que produz contra as mazelas sociais que a modernidade expressa na sua forma de cultural.²⁷ Como exemplo desse quadro, onde

²⁷ Utilizamos o termo “marxismo heterodoxo” ao fazermos referência ao comentador de Benjamin, Michael Lowy, que nas considerações em torno das teses *Sobre o conceito de história*, datadas de 1940, escreve: “Gostaria de propor uma quarta abordagem [isso após descrever perspectivas de indexação do pensamento de Benjamin em vertentes bem definidas (marxismo, teologia e etc.)]: W. Benjamin é marxista e teólogo. É verdade que essas duas concepções são habitualmente contraditórias, mas o autor das teses não é um pensador “habitual”: ele as reinterpreta, transforma e situa numa relação de esclarecimento recíproco que permite articula-las de forma coerente.” (LOWY, 2015, p. 36).

figuram então teoria e práxis localizadas no centro da experiência de Benjamin, o trabalho crítico literário que o autor desenvolve nos anos de 1930 estabelece um confronto direto com duas escolas modernistas: a escola do Expressionismo e sua “sucessora” na Alemanha, a escola da Nova Objetividade.²⁸ E essa divergência se desenrola na maneira alheia com que ambas abordam os conflitos sociais no horizonte de sua experiência histórica.

A saber, tanto os adeptos do Expressionismo quanto os da Nova Objetividade irão se aliar, de um jeito ou de outro, à noções de política e revolução vinculadas ao campo da arte em que estão fixadas. Indicam, assim, alternativas de resistência perante o fascismo ascendente na Alemanha, a partir da manifestação de uma expressividade estética que pudesse corresponder às suas atitudes revolucionárias. Contudo, o que Benjamin questiona sobre a politização destes atores sociais é o que poderíamos chamar de sua aliança e fidelidade com a classe de origem. Afinal, se tomamos este primeiro exemplo como dispositivo para uma discussão em torno do engajamento no campo literário, poderemos ampliar nossa interpretação ao lugar de anteposição exercido por Benjamin. Portanto, levantamos, adiante, as seguintes questões preliminares: na crítica literária pensada por Benjamin, nos anos de 1920 e 1930, o que difere a posição de um crítico engajado da posição de um crítico revestido de boas intenções, mas que mantém alienado o princípio da revolução social? Ou, o que significa, afinal, engajamento no campo literário, se pensarmos a partir das resenhas e ensaios que Benjamin nos relega de uma forma tão marcadamente vinculada aos conflitos sociais que as circundam?

A princípio, a Nova Objetividade é interpretada pela crítica literária de Benjamin (2018) como aquela tendência que se mostra iludida por se afastar, em nome da politização revolucionária que projeta, de sua própria condição social. Deste modo, a Nova Objetividade se engana ao esboçar uma postura de “não teorização” adequada aos

²⁸ Segundo leitura que Benjamin faz da história das artes no próprio prefácio “Epistemológico Crítico” do texto sobre a *Origem do drama trágico alemão* (1928) esta sucessão apenas obedece à um critério didático, uma vez que Benjamin observa a não consistência do tratamento apenas sucessivo de movimentos únicos. Assim Benjamin escreve — ao referenciar Benedetto Croce: “Enquanto a indução degrada as ideias em conceitos, renunciando à sua articulação e ordenação, a dedução chega aos mesmos resultados através de sua projeção num *continuum* pseudológico. O reino do pensamento filosófico não se desenrola numa linha ininterrupta de deduções conceituais, mas pela descrição do mundo das ideias. A atualização desse processo começa sempre de novo com cada ideia, tomando-a por uma ideia primordial, pois as ideias formam uma multiplicidade irreduzível. Na sua qualidade de multiplicidade finita — de fato, nomeada —, elas oferecem-se à contemplação. Daqui a crítica violenta de Benedetto Croce ao conceito dedutivo de gênero na filosofia da arte. (BENJAMIN, 2013, p. 31-32)

modos de sua produção, quando, socialmente situada, retorna às origens de sua consciência burguesa. Porque mesmo que se apegue de forma solidária aos motivos da guerra, a Nova Objetividade não pode desfazer, na sua intenção última e nos interesses íntimos da classe social em que surgiu, os laços com a ideologia burguesa. Sobre esta atitude falaciosa que a Nova Objetividade assume no seu posicionamento político, Benjamin escreve: “Essa literatura e reportagem radical de esquerda pode fazer o que quiser, mas nunca poderá servir para negar o fato de que a própria proletarização dos intelectuais quase nunca produz um intelectual.” (BENJAMIN, 2018, p. 129). Enfim, isto acontece porque sempre restam vestígios de suas ligações com a classe, mesmo para um intelectual que se encontra no campo estético — como não poderia ser diferente. Ou seja, aquilo que escapa à política realizada por essa arte de origem burguesa é, segundo Benjamin, uma experiência de “luta vivida e sentida na pele [...] forças que só a prática de luta pode dar plenamente [e que resultam em] teoria e conhecimento.” (2018, p. 130). O Expressionismo, por sua vez, revisto por esta mesma perspectiva benjaminiana, ressurgiu “camuflado” deste intuito revolucionário, porém, exonerado da política que o sustentaria neste lugar.

Em *Falsa crítica*, texto da década de 1930, Benjamin sugere uma descrição, nos seguintes termos, para o Expressionismo: “O Expressionismo é o disfarce do gesto revolucionário sem fundamento revolucionário.” (2018, p. 125). Por este motivo, aquilo que reunirá tais tendências na sua mais evidente carência expressiva — a Nova Objetividade e o Expressionismo — está colocado por Benjamin na constatação do seu posicionamento sobre a guerra. Porquanto, Benjamin considera que: “Ambas as tendências manifestam a sua solidariedade na tentativa de dominar a experiência da guerra a partir do ponto de vista da burguesia. O Expressionismo fá-lo sob o signo da humanidade; depois, fez-se o mesmo em nome da objetividade.” (BENJAMIN, 2018, p.125). Opondo-se àquilo que Benjamin chama de “*tendancisme sans tendance*” — um dos traços mais negativos que acometerá estas escolas —, o filósofo abre uma alternativa a isto, baseada na crítica de vertente polêmica — descrita sob o exemplo do escritor austríaco Karl Kraus (1874-1936).²⁹ Como escreve Witte (2017), o comentário sobre esta aproximação é importante porque no “seu ensaio sobre Karl Kraus, que representa entre seus escritos da época de Weimar a mais radical tentativa de uma síntese entre o

²⁹ Karl Kraus registra em um de seus aforismos a visão sobre a literatura nas seguintes palavras: “‘Escrever bem’ sem personalidade pode bastar para o jornalismo. Na pior das hipóteses para a ciência. Jamais para a literatura.” (KRAUS, 2016, p. 53).

pensamento teológico e o pensamento materialista [Benjamin se posiciona].” (WITTE, 2017, p. 97). Nesta plataforma de onde miramos uma tríplice significação para o personagem conceitual de Kraus, que são, “o homem universal”; sua antítese, o “demônio”; e sua síntese, na figura do “não humano” (WITTE, 2017, p. 97-98), imaginamos seu vórtice. Ao que o biógrafo complementa, considerada no centro da questão a síntese da figuração sobre Kraus:

“‘não humano’ por que nas suas citações satíricas e no desempenho de papéis teatrais nas suas recitações de operetas ele retirou a linguagem da ambiguidade e da falsificação a que ela estava submetida na administração da cultura e nos jornais, elevando-se assim acima da humanidade puramente natural. Essa síntese deve ser entendida no sentido da teologia negativa de Benjamin, de acordo com a qual a citação crítico linguística é, na mesma medida, metáfora de um evento da história da redenção e procedimento alegórico.” (WITTE, 2017, p. 97-98)

Tomar as citações por “alegorias”, ou “metáforas de um evento da história da redenção”, significa, ainda, retirar cada qual de tais citações do contexto em que se acomodam para, de certa maneira, devolver-lhe o direito à originalidade. Porém, Benjamin relembra que, o crítico precisa dar ainda um passo adiante, ao extrapolar o domínio reservado antes somente à teologia e religar-se intensivamente à esfera econômica e social. Isto porque, se antes, a corrupção da linguagem, por exemplo, foi vista como algo simplesmente natural, quando sim, passa a ser “consequência da constituição social dominante” (WITTE, 2017, p. 98). Sobre o que Witte acrescenta: “Ele interpreta literatos e putas — nos quais se corporificam o ‘mero espírito’ e o ‘mero sexo’ na obra de Kraus — como figuras alegóricas nas quais se pode ler a metamorfose do ser humano em um ‘fenômeno da troca comercial’” (WITTE, 2017, p. 99). Neste sentido, Benjamin observa em Kraus, na sua maestria polêmica, um artifício que inverte a situação da atividade crítica vigente sob o intuito de “orientar as suas inventivas não tanto para as pessoas e os seus livros [...] para o que elas são, mas mais para o que fazem, não para o que dizem, mas mais para o que escrevem.” (BENJAMIN, 2018, p. 124). Estes princípios se tornam incontornáveis para estabelecer a medida e o grau de radicalidade da atividade crítica porque, ainda na sequência do argumento de Benjamin — ao descrever a relação entre a polêmica e a política: “Não estamos querendo dizer que seja essencial, ou mesmo útil, para a crítica orientar-se sempre explicitamente por ideias políticas. Mas isso é absolutamente necessário para crítica polêmica.” (BENJAMIN, 2018, p. 125). Instala-se neste espaço um cenário em que, acima de tudo, o peso do texto escrito aparece aliado ao

fator de que a crítica polêmica deve assumir o conteúdo político e tornar o engajamento algo fundamental para seu modo operante. Uma visão que descoloca o engajamento político para as bases da escrita do crítico. A partir do momento em que será este o traço de sua interpretação particular, distante dos parâmetros imparciais do esquematismo moderno, este poderá singularizar sua atividade perante as demais e organizar princípios de ação crítica. Afinal, não lhe restaria escolhas, falar sem “personalidade” seria o equivalente a adotar o mesmo modo de escrita que o jornalismo burguês quando este aparece submetido à total indiferença frente às suas próprias análises, alienado de si.

Sobretudo, a noção de objetividade que se espalhou capilarmente nas teias conceituais das ciências humanas deve ser compreendida como tópico antecipado pela teoria literária de Benjamin. No texto intitulado *Falsa Crítica*, Benjamin escreve:

Se numa boa polêmica domina a nota pessoal, isso representa apenas a manifestação extrema de uma verdade universal — a de que a mera objetividade crítica, que, caso a caso e sem segundas intenções, não tem nada a dizer para além de seu juízo particular, acaba sempre por ser desinteressante. Essa objetividade mais não é do que o reverso da ausência de perspectivas e de diretivas de uma prática da resenha com que o jornalismo aniquilou a crítica. (BENJAMIN, 2018, p. 125-126).

Com esta menção a objetividade, Benjamin instaura um limite possível para o engajamento — aliás, um dos valores que tanto a França quanto a Alemanha “disputam” num período de pós Expressionismo. Isto porque, enquanto correntes atravessadas pela reação posterior ao Expressionismo, a “Nova Objetividade” e o “Surrealismo”, repercutem igualmente o movimento “Dada” em resposta à objetividade do jornalismo burguês. Contudo, se os franceses abriram as portas para o surrealismo, no fim desse ciclo entre o Expressionismo, o Dadaísmo e o que haveria de vir, já “a novíssima geração literária alemã”, como escreve Benjamin, “castrou o pensamento e içou a bandeira da ‘Nova Objetividade’” (2018, p. 126). O termo agônico, com o qual Benjamin trata o problema das direções tomadas em cada uma das vertentes do pós-Expressionismo, impele a determinado confronto antecedente, entre o Naturalismo alemão, de Hermann Sudermann (1857-1928), e o anarquismo do escritor francês Ravachol (1859-1892). Na leitura de Benjamin (2018), alemães e franceses, ao seguirem seus intelectuais tradicionais, regressam analogamente aos anos de 1885. Demonstram, desta maneira, seu comprometimento futuro: o pensamento surrealista do lado francês torna-se o grande símbolo da “inteligência europeia” e a Nova Objetividade, do lado alemão, incorpora uma resposta alienada das possibilidades emancipatórias latentes no curso da história.

Theodor W. Adorno, no ensaio intitulado *Engajement*, de 1964, inventa um roteiro para abordar o tema que muito nos diz sobre a pertinência do assunto para o círculo literário contemporâneo e a sociologia da arte de modo geral. Curiosamente, Adorno inicia o texto com referência à Jean Paul Sartre, adentra o problema ao passar pela obra do dramaturgo alemão Bertold Brecht e termina seu inventário com citação a Walter Benjamin. Ao falar sobre Sartre, Adorno crítica, justamente, uma ideia inculcada pelo filósofo francês de que o objeto do engajamento seria algo pertinente apenas ao intermédio literário. Assim, Adorno escreve: “Seu conceito de *engajement* [o conceito admitido por Sartre em “O que é a literatura?”] ele reserva à literatura, por sua essência conceitual: ‘o escritor... lida com significações’ [diz Sartre neste epíteto retirado da obra citada].” (1991, p. 52). Afirmar esta que não somente será negada por Adorno como permite o autor, conseqüentemente, a pensar uma arte engajada por outro viés — nas palavras de Adorno: “A arte engajada no sentido conciso não intenta instituir medidas, atos legislativos, cerimônias práticas, como antigas obras tendenciosas contra a sífilis, o duelo, o parágrafo do aborto, ou as casas de educação correcional, mas esforça-se por uma atitude” (1991, p. 54). Ao que o teórico e crítico complementa: “A inovação artística do engajamento, porém, frente ao veredito tendencioso, torna o conteúdo em favor do qual o artista se engaja, plurissignificativo, ambíguo.” (ADORNO, 1991, p. 54). Enfim, na sua conclusão — que como dissemos faz menção ao pensamento de Benjamin — Adorno relembra então uma leitura alegórica que o amigo fizera do quadro de Paul Klee, o *Angelus Novus*:

Paul Klee que se insere na discussão sobre arte engajada e arte autônoma porque sua obra — *écriture par excellence* — teve suas raízes literárias e seria tão fraca se não tivesse tido, como se não as tivesse consumido — Paul Klee desenhou durante a primeira guerra ou pouco depois caricaturas contra o Imperador Guilherme como poderia comprovar com precisão — no ano de 1920 o *Angellus Novus*, o anjo da máquina, que não traz mais nenhum emblema claro de caricatura e engajamento, mas envolve amplamente com suas asas, Com olhar enigmático, o anjo da máquina força o contemplador a se perguntar se ele anuncia a desgraça consumada ou a salvação aí mascarada. É, porém, segundo as palavras de Walter Benjamin, que possuía a ilustração, o anjo que não traz, mas toma. (ADORNO, 1991, p. 71).

Nada gratuita, esta lembrança de Adorno coloca o pensamento inaugural de Benjamin acerca do engajamento como parâmetro para toda a discussão moderna acerca do assunto, sendo o estilo enfático nas suas apresentações. Talvez, possamos dizer

que Benjamin descentraliza as discussões ao mesmo tempo em que relega à tradição recursos hermenêuticos que, como está posto no ato de “tomar”, fundam uma posição crítica única. O historiador melancólico, como vínhamos falando, através do artificioso juízo, toma seus objetos ao acaso da queda adâmica. Em “O Surrealismo: O último instantâneo da inteligência europeia” — também publicado no jornal *Literarische Welt* em 1929 —, encontramos alguns pilares da ideia de engajamento, vinculados ao movimento cultural que contorna essa mesma questão. No texto, o pressuposto de sua leitura é endossado, primeiramente, por uma consideração acerca da permanência e duração que o movimento surrealista teria suportado enquanto fenômeno cultural. Ou, como nas palavras de Benjamin: “[Registramos algo como sua decisão histórica, uma crise que recobre] a tensão original da sociedade secreta [compreendida também no tempo de seu teor material e de verdade, e que] precisa explodir numa luta material e profana pelo poder e pela hegemonia, ou fragmentar-se e transformar-se, enquanto manifestação pública.” (BENJAMIN, 1987, p. 22).³⁰ Para tanto, Benjamin deixa claro que o estágio em que ele mesmo aborda o surrealismo não permaneceu intacto desde o surgimento do movimento, na França, e isto porque, antes de quaisquer transformações sofridas, no auge de sua espontaneidade, o que valeu para seus adeptos foi a seguinte ressalva estética:

Mas no início, quando irrompeu sobre criadores sob a forma de uma vaga inspiradora de sonhos, ele [o surrealismo] parecia algo de integral, definitivo, absoluto. Tudo o que tocava se integrava nele. A vida só parecia digna de ser vivida quando se dissolvia a fronteira entre o sono e a vigília, permitindo a passagem em massa de figuras ondulantes, e a linguagem só parecia autêntica quando o som e a imagem, a imagem e o som, se interpenetravam, com exatidão automática, de forma tão feliz que não sobrava a mínima fresta para inserir a pequena moeda a que chamamos “sentido”. A imagem e a linguagem passam na frente.” (BENJAMIN, 1987, p. 22)

³⁰ Este é um exemplo de que às margens do recorte que traçamos alguns textos da obra de Benjamin aparecem como inflexão do temário que nos interessa mais enfaticamente, e que, por isso mesmo, não escapam ao nosso olhar geral. No texto de 1922 (publicado entre os anos de 1924-1925), intitulado *As afinidades eletivas de Goethe*, Benjamin estabelece uma distinção estética fundamental para o seu pensamento que está então entre o que denomina teor material e teor de verdade para as obras de arte. Em linhas gerais Benjamin estabelece a distinção: “A crítica busca o teor de verdade de uma obra de arte; o comentário, o seu teor material. A relação entre ambos determina aquela lei fundamental da escrita literária segundo a qual, quanto mais significativo for o teor de verdade de uma obra, de maneira tanto mais inaparente e íntima estará ele ligado ao seu teor material. Se, em consequência disso, as obras que se revelam duradouras são aquelas cuja a verdade está profundamente incrustada em seu teor material, então os dados do real na obra apresentam-se no transcurso dessa duração, tanto mais nítidos aos olhos do observador quanto mais vão se extinguindo no mundo.” (BENJAMIN, 2018, p.12) Neste sentido, vimos que o próprio surrealismo passa por essa transformação necessária que arrasta consigo a decisão histórica, como dissemos, entre a materialidade das obras e a verdade que delas possa ser recolhida, sua sapiência e conhecimento. Assim como vimos antes, no caso do engajamento literário, o conhecimento produzido está vinculado inexoravelmente à luta e à tradição dos oprimidos.

Dito isto, Benjamin ainda recomenda um importante acréscimo teórico sobre o imaginário do movimento surrealista que nos interessa na discussão sobre o engajamento — após destacar a especificidade da precedência estética da sonoridade e da plasticidade linguística frente ao imperativo semântico: “[Para o surrealismo a imagética sonora terá] Não apenas precedência com relação ao sentido. Também com relação ao Eu. Na estrutura do mundo, o sonho mina a individualidade, como um dente oco.” (BENJAMIN, 1987, p. 23). Através do sonho configura-se uma virada epistemológica, na qual Benjamin sugere uma descrição do subjetivismo moderno como desvalido, na mesma medida em que declina para genuinidade de uma experiência que suplante qualquer teorização sobre si mesma, o sonho. Dispondo nada menos do que o alcance e grau de radicalidade da crítica que somente chegaria ao equilíbrio entre a subjetividade e a objetividade somente por este caminho. A saber, como escreve Benjamin: “Mas quem percebeu que as obras desse círculo não lidam com a literatura, e sim com outra coisa — manifestação, palavra, documento, *bluff*, falsificação, se se quiser, tudo menos literatura — sabe também que são experiências que estão aqui em jogo, não teorias e muito menos fantasmas.” (BENJAMIN, 1987, p. 23). Descrição minimamente paradoxal, porque havia sido exatamente a carência teórica da Nova Objetividade e, antes, do próprio Expressionismo na Alemanha o alvo principal de Benjamin. Enquanto o surrealismo aparece expurgado de sua atitude não teórica aqueles demais haviam sido restritos por essa mesma ação. Quando logo, nos questionamos: neste caso, por que o surrealismo que renega a teoria pertinente ao seu movimento e assume a experiência acima da própria teoria será compreendido por Benjamin em seus traços positivos, diferentemente do que havia acontecido com a Nova Objetividade?

Para respondermos a esta questão, partimos do princípio de que o conceito intensivo de experiência é um agregado seletivo no paradoxo, tanto para uma definição do aspecto negativo, relacionado a uma não experiência de guerra vivida por parte da Nova Objetividade, quanto para exemplificação de uma experiência integralizada (o que significa, neste caso, profana e mística) vivida pelos surrealistas. O plano em que, neste caso, definirá o conceito de experiência tem sua qualidade testada porque atua politicamente num contexto histórico único — a experiência do Expressionismo e da Nova Objetividade é a mesma experiência burguesa de recepção da guerra —, porém, com respostas contraditórias. Sua operação imaginária diverge ontológica e metodologicamente porque, afinal, se o crivo pernóstico da Nova Objetividade não trouxe

qualquer relação afetiva com seu objeto, o surrealismo abre caminho para revolução social ao seguir os preceitos estéticos que o caracterizam epistemologicamente. Vejamos, neste exemplo, como o surrealismo vivencia sua religiosidade, a experiência com as drogas e o que Benjamin denomina “iluminação profana” desde o prisma estético que o ampara como movimento cultural:

Lenin chamou a religião de ópio do povo, aproximando assim essas duas esferas muito mais do que agradaria aos surrealistas. Porém a superação autêntica e criadora da iluminação religiosa não se dá através do narcótico. Ela se dá numa iluminação profana, de inspiração materialista e antropológica, a qual podem servir de propedêutica o haxixe, o ópio e outras drogas. (BENJAMIN, 1987, p. 23)

O que Benjamin chama de iluminação profana, o autor encontra em um dos romances de Breton, intitulado “Nadja”, e utiliza para mostrar como será a transparência moral aquilo que melhor caracterizará esse tipo de acontecimento extremo. Quer dizer, vinculado a esta atitude uma disputa axiológica entre aristocratas e burgueses, que revela como a “discrição no que diz respeito a própria existência, [foi] antes uma virtude aristocrática, transforma-se cada vez mais num atributo de pequenos burgueses arrivistas” (1987, p. 24). Todavia, se este será apenas um traço primário no engajamento surrealista, logo na sequência do argumento, Benjamin faz uma descrição sobre o amor igualmente determinado pelo reconhecimento das classes, e coloca encerrado nisso o círculo dos valores em disputa. O que Benjamin, então, chama de amor provençal no texto sobre o surrealismo — conceito deslocado pelo anacronismo benjaminiano — precisa ser reinterpretado na sua alma mística. Ou ainda, nas palavras de Benjamin, em menção a Eric Auerbach: “No excelente *Dante como poeta do mundo terreno*, Eric Auerbach escreve que “todos os poetas do estilo novo têm amantes místicas [...] a todos o Amor concede ou recusa dádivas que mais assemelham a uma iluminação que a um prazer sensual.” (1987, p. 24-25). Portanto, não será o mero ser da amada aquilo que arvora sua máxima expressiva: para o amor exotérico e provençal, do qual o surrealismo afetivamente compartilha e no qual o ser da amada torna-se, contraditoriamente, o mais “inessencial dos seres”, sua atenção mais delicada está posta nos “objetos antiquados” que tomam toda a vista do apreciador melancólico (BENJAMIN, 1987, p. 25). Sua experiência material e antropológica, sobretudo, como Benjamin defenderá, veio mirar os mais variados artefatos que o circundam, e antes de qualquer coisa, aqueles artefatos que aparecem condicionados ao perecimento e à morte, como dirigentes de sua perspectiva catastrófica:

Quais são as coisas de que ele está perto? Para o surrealismo nada mais pode ser revelador que a lista canônica desses objetos. Onde começar? Ele pode orgulhar-se de uma surpreendente descoberta. Foi o primeiro a ter pressentido as energias revolucionárias que aparecem no “antiquado”, nas primeiras construções de ferro, nas primeiras fábricas, nas primeiras fotografias, nos objetos que começam a extinguir-se, nos pianos de cauda, nas roupas de mais de cinco anos, nos locais mundanos, quando a moda começa a abandoná-los. Esses autores compreendem melhor que ninguém a relação entre esses objetos e a revolução. Antes desses videntes e intérpretes de sinais, ninguém havia percebido de que modo a miséria, não somente a social como a arquitetônica, a miséria dos interiores, as coisas escravizadas e escravizantes, transformavam-se em niilismo revolucionário. (BENJAMIN, 1987, p. 25)

Deste modo, Paris, que é tomada por uma espécie de tradução surrealista, é precipitada frente aos menores objetos que despontam como figuras do intermédio entre o construto estético e os elementos constituintes de sua politização, para o mapeamento do plano onde está o termo revolucionário para uma poética sociológica e tornar-se emblemática. Isto porque, como nas palavras de Benjamin: “O truque que rege esse mundo de coisas — é mais honesto falar em truque que em método — consiste em trocar o olhar histórico sobre o passado por um olhar político.” (BENJAMIN, 1987, p. 26). Por isso, os surrealistas experimentam a cidade como fundamento de sua lírica, a releem na ebulição de seus tráfegos e mudanças constantes, e fabricam suas analogias diversas a partir dessa experiência. Inclusive, uma teoria crítica do que viríamos chamar de “arte pela arte”, como fator de destaque agregado ao surrealismo, também precisará deste reparo, porque esta noção articula o engajamento desde seu atributo estritamente revolucionário. Como na seguinte passagem, em que vemos Benjamin recorrer àquela ótica invertida esta que seria uma suposta marca de alienação do movimento surrealista, o conceito de “arte pela arte”, enfim, mostra-se como uma potente síntese para a autonomia estética e a politização da arte:

Também a Paris dos surrealistas é um “pequeno mundo”. Ou seja, no grande, no cosmos, as coisas têm o mesmo aspecto. Também ali existem encruzilhadas, nas quais sinais fantasmagóricos cintilam através do tráfico; também ali se inscrevem na ordem do dia inconcebíveis analogias e acontecimentos cruzados. É esse espaço que a lírica surrealista descreve. E isso deve ser dito, quando mais não seja, para afastar o inevitável mal entendido da “arte pela arte”. Pois essa fórmula raramente foi tomada em sentido literal, quase sempre foi um simples pavilhão de conveniência, sob o qual circula uma mercadoria que não podemos declarar, porque não tem nome. Seria o momento de pensar numa obra que como nenhuma outra iluminaria a crise artística, da qual somos testemunhas: uma história da literatura esotérica. Não é por acaso que essa história ainda não existe. Porque escrevê-la, como ela exige ser escrita — não como uma obra coletiva, em que cada especialista dá uma contribuição, expondo, em seu domínio, “o que merece ser sabido”, mas como a obra bem fundamentada do indivíduo que, movido por uma necessidade interna, descreve menos a história evolutiva da literatura esotérica que o movimento

pelo qual ela não cessa de renascer, sempre nova, como em sua origem — significaria escrever uma dessas confissões científicas que encontramos em cada século. Em sua última página, figuraria a radiografia do surrealismo. (BENJAMIN, 1987, p. 27)

“Confissão científica” que, ao voltar até a origem da literatura esotérica, deflagra, no seu modo de ser escrita, toda crise artística que o meio estético consome no interior do imaginário surrealista. Enfim, é a formulação de uma crítica, irônica e centrípeta, ao próprio movimento soerguido dentro do “pavilhão de conveniência” que intitulamos *a posteriori* como “arte pela arte”. Neste plano determinado por aquela sutil confluência da modernidade situada e o universo medieval circundante, será o realismo das ideias e conceitos o que aciona essa nova intensividade estética. O jogo mágico entre as imagens e as palavras aparece enquanto interconexão das temporalidades suspensas no plano propício que o surrealismo proporciona. Como ficou advertido e exemplificado nas palavras de Benjamin: “Porém, esse realismo — a crença na existência objetiva dos conceitos, fora das coisas ou dentro delas — sempre transitou com muita rapidez do reino lógico dos conceitos para o reino mágico das palavras.” (BENJAMIN, 1987, p. 28). Finalmente, a ludicidade entre os aspectos gráfico e fonético na escrita poética do surrealismo se tornam o motivo para o acesso às margens esquerdas da modernidade, arquitetam seu imaginário. Ao passo que Benjamin encontra em Pierre Naville uma explicação para o despertar dialético atrelado a esta força estético histórica na seguinte passagem:

Pierre Naville, que no início pertencia a esse grupo, caracterizou esse desenvolvimento, com razão, como “dialético”. Nessa transformação de uma atitude extremamente contemplativa em uma oposição revolucionária, a hostilidade da burguesia contra toda manifestação de liberdade espiritual desempenha um papel decisivo. Foi essa hostilidade que empurrou para a esquerda o surrealismo. (BENJAMIN, 1987, p. 28)

Afinal, se pensarmos ao nível moral, o que levou o surrealismo à esquerda da modernidade se torna uma circunvolução devastadora pela qual enfatizamos o fato de que os filtros políticos de sua ação são fundamentalmente estéticos.³¹ Dispositivos acionados

³¹ Como escreve Benjamin, ao retornar precisamente ao pensamento de Naville: “Respiramos outra atmosfera no texto de Naville, que põe na ordem do dia a organização do pessimismo. Em nome de seus amigos escritores, Naville manda um ultimatum, diante do qual este otimismo inconsciente de diletantes não pode deixar de revelar suas verdadeiras cores: onde estão os pressupostos da revolução? Na transformação das opiniões ou na transformação das relações externas? É essa a questão capital, que determina a relação entre a moral e a política e que não admite qualquer camuflagem.” (BENJAMIN, 1987, p. 33). Portanto, a noção de política que está em jogo nas discussões que adentramos a partir de agora nos parece derivar de um complexo, isto é, Benjamin assume algo muito próximo à uma integralização da vida

por um movimento revolucionário, no qual Benjamin demonstra sua versão para o estopim de sua expressão, quando escreve: “Para compreender tais profecias e avaliar estrategicamente as posições alcançadas pelo surrealismo, precisamos examinar o estilo de pensamento difundido na inteligência burguesa de esquerda, supostamente progressista.” (BENJAMIN, 1987, p. 29). Sendo que o núcleo central de sua fraqueza ideológica subordinada aos fluxos de uma historiografia hegemônica, acontece porque: “Sua produção coletiva, na medida que é positiva, aproxima-se da dos conservadores.” (1987, p. 30). Enquanto participa do incremento para, novamente, a manutenção da caducidade incrustada na tradição transmitida por representantes da classe opressora, a esquerda supostamente progressista, padece ao largo de suas melhores intenções. Já o surrealismo, que faz a vez de anteposição neste contexto de massificação dos atores sociais, ao enxergar a antítese apropriada para a sua politização revolucionária, sugere uma outra resposta ao incorporar a confluências das esferas constituintes da realidade. Ou seja, o despertar da tradição dos oprimidos, que reata a força teológica da rememoração ao intuito revolucionário emancipatório, a redenção a revolução, portanto, torna-se o ápice do movimento surrealista. O surrealismo quebra o contínuo do esquematismo moderno que pretende estratificar, em função da matematização sobre a manifestação espontânea da cultura, o complexo vivenciado pelos indivíduos.³² O ser de Deus, para os surrealistas, por exemplo, será dado a partir da negação de um Deus para a burguesia e Benjamin escreve sobre isso, ao mencionar o personagem Stravogin de Fiodor Dostoievski:

Pois Stravogin é um surrealista *avant la lettre*. Ninguém como ele compreendeu como é falsa a opinião do pequeno burguês de que, embora o Bem seja inspirado por Deus, em todas as virtudes que ele pratica, o Mal

moral e a política, em última instância, do espectro individual à superestrutura, para o caso da crítica literária. Terry Eagleton, aliás, defenderia algo relativo à isto em “Teoria da Literatura: uma introdução” ao escrever: “Por “político” entendo apenas a maneira pela qual organizamos conjuntamente nossa vida social, e as relações de poder que isso implica; e o que procurei mostrar ao longo do presente livro é que a história moderna da teoria literária é parte da história política e ideológica de nossa época. De Percy Bysshe Shelley a Norman N. Holland, a teoria literária está indissoluvelmente ligada às crenças políticas e aos valores ideológicos.” (EAGLETON, 2006, p. 294). Enfim, esses são rastros que precisam estar marcados nessa discussão em torno da esfera política que termina com a escrita das “Teses”.

³² Destacamos essa concepção de uma leitura benjaminiana integradora das esferas constituintes da realidade, também frente a matematização da realidade, muito no sentido do pensamento com tendência romântica para o pensamento orgânico. Quem trabalha com esta vertente hermenêutica é Michael Lowy que inventa o termo Romantismo revolucionário para designar o pensamento benjaminiano. A par de sua decisão metodológica, seguimos com Lowy especialmente com relação a esta noção de um pensamento que critica a fragmentação do imaginário moderno, que se esfacela em estanques alienados da experiência, em detrimento de uma autocrítica integradora. Assumimos, apesar de toda a dificuldade que exista em definir seus limites, a forma “orgânica” entre o estético, o político e o teológico, quando lidamos com a escrita de Benjamin.

provém inteiramente de nossa espontaneidade e nisso somos autônomos e responsáveis por nosso próprio ser [...] O Deus de Dostoiévski não criou apenas o céu e a terra, e o homem e o animal, mas também a vingança, a mesquinha, a crueldade. (BENJAMIN, 1987, p. 30).

Deste modo, Stravogin contém o espírito de uma expressividade melancólica, a qual os artistas surrealistas exploram justamente apegados à interface estético-política imbricada no contrapeso negativo perante aos fluxos positivistas do progresso, poderíamos dizer.³³ Isto é, o olhar melancólico do surrealismo perfaz esta margem oposta das narrativas opressoras que retratam toda grande vitória na sua condução epistemológica reducionista. O eixo central que estabelece sua perspectiva crítico literária remonta não somente à luta (entre as classes), mas à pertinência do pessimismo como uma de suas interrogações mais importantes, geradora do contrapeso subjetivo em devir. Este olhar para as ruínas, para o espectro catastrófico, se torna, com os surrealistas, um ato inalienável, enquanto resistência e provocação aos leitores que enfrentam o desconforto de terem que encarar a *faccies hipócrita* da história na sua tessitura — lançando-nos ao próprio espectro das “Teses”.

3. TESES “SOBRE O CONCEITO DE HISTÓRIA”: O ESPÍRITO E A LETRA

3.1. Uma abordagem para as teses *Sobre o conceito de história* (1940), de W. Benjamin.

Para esta abordagem das teses *Sobre o conceito de história* que viemos propor, uma questão que gostaríamos de colocar é se o interstício vanguardista do qual Benjamin participa, sempre a sua maneira, não influenciaria o texto das “Teses” a tomar o ímpeto dos grandes manifestos, tão representativos no alvorecer da modernidade — lembramos o próprio manifesto comunista, deslocado para este contexto. Ou ainda se, na contrapartida desse espírito, Benjamin teria escapado ao furor criativo anti-tradicional das vanguardas, justamente por assumir uma roupagem clássica do gênero de uma “Tese” —

³³ Aqui compreendemos a melancolia também por via de uma descrição que Martin Jay explora no livro “Imaginação Dialética” que diz: “[...] a filosofia deveria retornar à sua intenção original: “O ensino da vida correta.” Nas condições vigentes, contudo, ela era obrigada a se manter como uma “ciência melancólica” — e não “alegre”, como havia esperado Nietzsche —, por causa das chances precárias de êxito. Acima de tudo, ela mais deveria inquietar do que consolar: “O cisco no olho é a melhor lente de aumento que há.” (JAY, 2008, p. 344). Com as citações indicadas, referentes a textos de Adorno, vemos nesse trecho uma tentativa para firmar determinada intersecção para o pensamento daqueles que estiveram envolvidos nas atividades do Instituto de pesquisa Social e a Teoria Crítica.

também utilizado por Marx em “Treze teses sobre Feuerbach” — para se afastar do traço de alienação que tanto acometeu as próprias vanguardas na sua corrida, digamos, pela novidade, como havíamos acompanhado em Williams (2011). Por outras palavras, será que Benjamin utiliza a formulação de teses, indo ao largo dos manifestos, de certa forma para uma defesa em resistência aos seus contemporâneos e, deste modo, poderíamos distinguir nas suas raízes teóricas a direção de sua política revolucionária? Por outro lado, haveria algum contato entre tais concepções de elaboração polêmica (elaboração presente tanto nos manifestos, quanto nas teses filosóficas) como algo estabelecido na operação crítica do meio cultural presente no exercício de escrita de Benjamin?

O autor que escolhemos para dialogarmos neste estágio da investigação será Daniel Bensaid (2009), que nos deixa rastros da ligação entre a esfera política e a esfera estética, laços esses que se tornam muito apropriados para restabelecer o elo iminente.³⁴ Sobre a escrita benjaminiana, na introdução aos seus comentários acerca das teses *Sobre o conceito de história*, Bensaid conclui o seguinte: “Muitos dos textos de Benjamin são escritos como ‘teses’: ‘Défense d’afficher’ em *Rua de mão única*, ‘Treze teses contra os esnobes’, ‘Teses provisórias e novas teses’.” (BENSAID, 2009, p. 1). E, neste sentido, segundo Bensaid: “As teses constituem então uma forma teológica, depois política (as *Teses sobre Feuerbach*) ao mesmo tempo teórica e polêmica.” (BENSAID, 2009, p. 1, grifo nosso).³⁵ Bensaid acrescenta citação aguda a outro intelectual contemporâneo de Benjamin, Pierre Missac — nesta breve passagem do livro em que Missac dedica reflexões ao pensamento benjaminiano: “Sobre o plano do gênero, a tese reúne o tratado e o aforisma; nela o discurso não se insufla mais, mas se quebra e se estilhaça”. (MISSAC *apud* BENSAID, 2009, p.1).³⁶

Além do mais, as “Teses”, nas palavras de Bensaid (2009), serão “réplica balbuciante do cinema”, “continuidade fragmentária” ou, “justaposição globalizante”, (BENSAID, 2009, p.1) e, por isso mesmo, escapam a qualquer engessamento formal.

³⁴ Bensaid escreveu, dentre outros, “Walter Benjamin, sentinelle messianique”, em 1990, com nova edição datada de 2010, com introdução de Enzo Traverso. Contudo, o texto que utilizamos nessa dissertação é uma série de notas que está disponível no site oficial do autor, *Le site Daniel Bensaid*.

³⁵ Plusieurs textes de Benjamin sont présentés comme “thèses”: “Défense d’afficher” dans *Sens unique*, “Treize thèses contre les snobs”, “Thèses provisoires et nouvelles thèses”. Les Thèses constituent d’abord une forme théologique, puis politique (les *Thèses sur Feuerbach*), à la fois théorique et polémique (BENSAID, 2009, p. 1).

³⁶ “Sur le plan du genre, la thèse réunit le traité et l’aphorisme; en elle le discours ne s’enfle pas, mais se brise et se morcelle [...]” (BENSAID, 2009, p. 1).

Porém, antes de nos aprofundarmos mais detalhadamente na imbricação entre as esferas estética e política, não podemos deixar de observar que Bensaid (2009) tece seus comentários marcado por uma definição ampliada do significado crítico para determinada ideologia moderna do progresso. Qual, por aparecer nas “Teses” de maneira decisiva, com esta, também soergue uma crítica da racionalidade instrumental que perpassa todo o espectro espiritual e literário na composição escrita de Benjamin. E de certo modo, a fala de Bensaid é imprescindível para que possamos levantar novamente aquela questão em torno do ideário benjaminiano no caminho da organicidade e da confluência entre as esferas que constituem a realidade e enxerga, desta perspectiva, a atividade social do sujeito escritor. Um termo que atravessa nosso trabalho de ponta a ponta, e será presentificado ao colocarmos em jogo algumas distinções ideológicas específicas e demonstrarmos formações estruturais e subjetivas que entram em conflito no coração da modernidade.

Comte, Stálin, Althusser, etc. são algumas das personalidades notórias abordadas pelo texto crítico-dialético de Bensaid — dialético desde os seus subtítulos, que assumem assim o combate como próprio do enunciado. Isto porque Bensaid titula “Contre Comte”, “Contre Staline” e “Contre Althusser”, de modo que enxerga, no bojo das “Teses”, uma letra benjaminiana voltada terminantemente para o combate. Ao discorrer sobre a ideologia positivista identificada primeiro na figura de August Comte (1798-1857), Bensaid escreve o seguinte — no subtítulo do comentário “Contre Comte!”:

À maneira de August Blanqui, para quem o positivismo é ‘um expediente, uma linha, um truque’. [Para Blanqui e, de certa maneira, também para Benjamin] Comte não descobriu nada, ele somente ‘classificou, pôs nomenclatura, e tornou pedante’. O positivismo serve para abrir aos ateus e aos materialistas envergonhados e prosternados diante do fato consumado, o resíduo histórico, o motivo inerte: ‘Porque as coisas seguiram esse curso, parece que não teriam outros. O fato encerrado a uma pulsão irresistível. É o próprio destino. O espírito pena e não ousa se revoltar [...]. Terrível a força dos fatalistas da história, adoradores do fato consumado! Todas as atrocidades do vencedor, a longa série dos seus atentados são friamente transformados em evolução regular, inelutável, como aquela da natureza.’ Blanqui insiste sobre o mesmo ‘o triunfo da sociologia’, ao mesmo tempo que o registro acríptico dos fatos: ‘Da sua pretensa ciência da sociologia, assim como a filosofia da história, o positivismo exclui a ideia de justiça. O positivismo admite senão a lei do progresso contínuo, a fatalidade. Cada coisa é excelente à sua maneira, porque ela tem lugar na série das perfectibilidades. Tudo está melhor sempre. Nenhum critério existe para apreciar o bom ou o malvado.’ Enfim, como martela Blanqui, ‘o positivismo denomina ciência particular cada uma das diversas ciências conhecidas, e ciência geral a da *filosofia positiva*, isto é, a classificação comtista. Ela se instala tão modestamente na humanidade como

Ciência das ciências, o quê? A fantasia de um pedante! (BENSAID, 2009, p. 1, *tradução nossa*).³⁷

Talvez seja esta a ruptura primordial que a melancolia, enquanto intenção (à esquerda) do mundo, como viemos reparar, provoca a intencionalidade de estirpe positivista, ao nos indicar que a sua precipitação (absolutista) do futuro é uma questão moral e política (e estética, e teológica, etc.). Afinal, assim como vimos antes, seria uma manifestação de qualidade “pedante” aquela que se apegasse à vitória e ao progresso tão cegamente como fazem os escapulários de sorte cientificista, soerguidos pelo intuito de dominação da natureza e do tempo. Sobre esse motivo, a interconexão da crítica de Benjamin com a de August Blanqui (1805-1881) é assunto que atravessa também os comentários de Michael Lowy (2005), que dizem: “O personagem de Blanqui, esse grande vencido, trancado nos calabouços das monarquias, das repúblicas e dos impérios durante dezenas de anos, sem no entanto parar de personificar a mais irreconciliável oposição revolucionária à ordem existente das coisas, fascinava Benjamin.” (LOWY, 2005, p. 114). Despertava nele, talvez assim possamos dizer, apreço semelhante àquele dedicado aos personagens marginais de Charles Baudelaire, Charles Fourier, os Surrealistas, etc.

Para o pensamento blanquista, — nos escreve Lowy ao citar os comentários de Gustave Geoffroy (1855-1926) — o progresso já não parece um horizonte tão certo de ser alcançado: “Não sou daqueles que pretendem que o progresso seja óbvio [diria Blanqui], que a humanidade não possa recuar... Não, não há fatalidade, caso contrário a história da humanidade que se escreve de hora em hora, seria toda escrita antecipadamente.” (BLANQUI *apud* LOWY, 2005, p. 114). O pedantismo, no apelo

³⁷ À la manière d’Auguste Blanqui, pour qui le positivisme est “un expédiant, une ficelle, un truc”. Comme n’a rien découvert, il a seulement “classifié, nomenclaturé, pédantisé”. Le positivisme sert d’abri aux athées et aux matérialistes honteux prosternés devant le fait accompli, le résidu historique, le pratico inerte: “Parce que les choses ont suivi ce cours, il semble qu’elles n’auraient pu en suivre d’autres. Le fait accompli a une puissance irrésistible. Il est le destin même. L’esprit en est accablé et n’ose se révolter [...]. Terrible force pour les fatalistes de l’histoire, adorateurs de ce fait accompli! Toutes les atrocités du vainqueur, la longue série de ses attentats sont froidement transformés en évolution régulière, inéluctable, comme celle de la nature.” Blanqui fustige de même “le triomphe de la sociologie”, en tant qu’enregistrement acritique des faits: “De sa prétendue science de la sociologie, aussi bien que de la philosophie de l’histoire, le positivisme exclut l’idée de justice. Il n’admet que la loi du progrès continu, la fatalité. Chaque chose est excellente à son heure, puisqu’elle prend place dans la série des perfectionnements. Tout est au mieux toujours. Nul critérium pour apprécier le bon ou le mauvais.” Enfin, martèle Blanqui, “le positivisme dénomme science particulière chacune des diverses sciences connues, et science générale la *philosophie positive*, c’est-à-dire la classification comtiste. Il s’installe ainsi modestement dans l’humanité comme *Science des sciences*, quoi? La fantaisie d’un pédant!” (BENSAID, 2009, p. 1-2).

positivista para determinada otimização da própria visão sobre a história, admite uma narrativa que é excludente, ou seja, que seleciona os fatos no âmago de seu espelhamento mimético (positivo) de uma realidade que está alienada das lutas inglórias. Sobretudo, para Bensaïd, a crítica que estes autores fazem sobre o positivismo se lança neste terreno ao recobrar principalmente uma forte atuação de Stálin para determinada cientifização do próprio pensamento marxista. Como escreve Bensaïd — no subtítulo seguinte, dedicado ao motivo “Contre Stáline”: “Stálin que é também pai do materialismo histórico codificado em ciência positiva da história e do materialismo dialético instituído em ciência das ciências” seria alvo benjaminiano por excelência nas “Teses”. (BENSAÏD, 2009, p. 2).

Contudo, se quisermos traçar uma nuance interpretativa, destacamos que as “Teses” escolhidas por Bensaïd e Lowy, que os levam a resgatar esta aproximação com a política revolucionária de Blanqui, são distintas: para Bensaïd isso é retomado desde a tese de número I, e, para Lowy, o mesmo tema aparece na tese de número XII. Vejamos os textos selecionados pelos comentadores a fim de compreendermos sua interconexão acerca da crítica ao progresso — encontrada, também por esse motivo, no conjunto das “Teses”, como aparece em consonância nas teses de números I e XII:

Como se sabe, deve ter havido um autômato, construído de tal maneira que, a cada jogada de um enxadrista, ele respondia com uma contra jogada que lhe assegurava a vitória da partida. Diante do tabuleiro, que repousa sobre uma ampla mesa, sentava-se um boneco em trajes turcos, com um narguilé à boca. Um sistema de espelhos despertava a ilusão de que esta mesa de todos os lados era transparente. Na verdade, um anão corcunda, mestre no jogo de xadrez, estava sentado dentro dela e conduzia, por fios, a mão do boneco. Pode-se imaginar na filosofia uma contrapartida dessa aparelhagem. O boneco chamado ‘materialismo histórico’ deve ganhar sempre. Ele pode medir-se, sem mais, com qualquer adversário, desde que tome a seu serviço a teologia, que, hoje, sabidamente, é pequena e feia e que, de toda maneira, não deve se deixar ver. (BENJAMIN, 2005, p. 41).

Coloquemos, então, em paralelo, a primeira das “teses” escritas por Benjamin, àquela de número XII, para que possamos analisá-las sob o pretexto dos comentários que Bensaïd e Lowy escrevem desde uma concepção metodológico-marxista sobre o problema do ideal de progresso (positivista) moderno:

O sujeito do conhecimento histórico é a própria classe oprimida, a classe combatente. Em Marx ela se apresenta como última classe escravizada, a classe vingadora que, em nome das gerações de derrotados, leva a termo a obra da libertação. Essa consciência que, por pouco tempo, se faz valer ainda uma vez no ‘Spartacus’, desde sempre escandalizou a socialdemocracia. No decurso de

três decênios, a socialdemocracia quase conseguiu apagar o nome de um Blanqui, cujo som de bronze abalara o século anterior. Ela teve prazer em atribuir a classe trabalhadora o papel de redentora das gerações futuras. Com isso ela cortou o tendão da melhor força. Nessa escola a classe trabalhadora desaprendeu tanto o ódio quanto a vontade de sacrifício. Pois ambos se nutrem da visão dos ancestrais escravizados, e não do ideal dos descendentes libertados. (BENJAMIN 2005, p. 108).

Se o materialismo precisa cultivar a relação com a teologia é porque a redenção, como observamos, a engendra neste espaço de libertação da memória dos mortos e vencidos, no decurso histórico de luta e dominação. Deste modo, a redenção, pensada como objeto da narrativa histórica, assim como foi para o sacrifício, devém para assegurar seus respectivos significados numa teoria da linguagem benjaminiana — e aparecem sob o ato de aceder à especulação, de ir além da plenitude original daquela linguagem decaída. Por isso, Bensaid sublinha o aspecto da perfectibilidade almejada por esta ideologia positivista como elemento fundante na sua crítica ao progresso. Ademais, mesmo no caso de a linguagem decaída estar sob o crivo (negativo) do ajuizamento, a redenção dilata este ponto e o transforma radicalmente em dispositivo político. Ou seja, a redenção passa a ser, no fio condutor da tradição dos oprimidos, uma possibilidade de abertura surpreendente do passado inglório dos fracos e marginalizados para uma leitura redentora sobre a história. Soergue-se, enfim, indo ao encontro da salvação no percurso de queda ao mundo terreno.

Por outro lado, como sublinha Bensaid, fica ao cabo do historiador (objetivado) positivista aquela postura de impassibilidade diante da história, e toda a história se torna uma simples questão de dados, somente para ele. Enquanto isso, o historiador materialista histórico, ou, poderíamos dizer, o intérprete melancólico da história — nesta vertente da qual Benjamin participa desde as “Teses” —, não se submete ao fluxo da continuidade causal factualista e causal. Como escreve Bensaid, ainda sobre esta tensão — ao indicar a resistência das “Teses” ao marxismo de Althusser, em “Contre Althusser!”: “Paraíso perdido e Terra prometida se confundem. ‘A ideia da felicidade preterida é a mesma de saúde, inelutavelmente.’” (BENSAID, 2009, p. 2).³⁸ Ao que Bensaid complementa com citação a George Sorel (1847-1922): “(...) tudo como a catástrofe de Sorel faz apelo a ideia de libertação: ‘Isso é o que há de mais profundo no pessimismo, é a maneira de

³⁸ Paradis perdu et Terre promise s’y confondent. « L’idée du bonheur enferme celle du salut, inéluctablement. (BENSAID, 2009, p. 2).

conceder a marcha para a libertação.” (BENSAID, 2009, p. 2).³⁹ Por fim, Bensaïd interpõe a esta formulação o estado da memória redentora como síntese da catástrofe e a salvação: “A rememoração, ou a ‘relembança’, [estas que] faz [em] a memória ativa, além da memória, diz Proust, é ‘a memória cristalizada’. A revolução é também restauração e salvação, redenção messiânica (*Erlösung*, *Erlösung* de Benjamin e Rosenzweig).” (BENSAID, 2009, p. 2).⁴⁰

Nesta tomada que Bensaïd elabora sobre as “Teses”, vemos a ligação íntima entre o materialismo histórico e a teologia pautada, sobretudo, pela resistência frente a razão instrumental — aspecto que reflexiona sua implicação estética na escritura das “Teses”: “Mais profundamente, a aliança do materialismo histórico e a teologia recusa o ateísmo burguês, a razão instrumental, calculadora e fria.” (BENSAID, 2009, p. 2).⁴¹ Por este motivo, o que nomeamos esfera estética, na escritura das “Teses”, será algo próximo da reconquista de uma razão sensível anteposta a este modo instrumental, claro, sob uma letra que expresse esta atitude revolucionária. Acima de tudo, na sequência do seu argumento, Bensaïd opõe o traço do ideário maquinal ao mundo orgânico e integrado como base para determinada crítica da fragmentação ocasionada no pensamento e na ortodoxia positivista — este que é outro assunto transversal ao nosso recorte:

Contra o maquinismo positivista do tempo, do progresso, da evolução, dos membros deslocados e das peças destacadas, a teologia racional [dito isso a partir de Hegel] supõe restabelecer a organicidade da vida, o ritmo do devir, a parte do aleatório, o julgamento de valor, a vontade, em resumo inscreve o momento revolucionário a ferro e fogo no frio edifício das estruturas. (BENSAID, 2009, p. 2-3).⁴²

Este parece ser, aliás, o espírito que Blanqui encarna na descrição da tese de número XII, porque “a melhor força” que foi subtraída da classe trabalhadora, carece do

³⁹ (...) tout comme la catastrophe chez Sorel appelle en écho l’idée de délivrance: “Ce qu’il y a de plus profond dans le pessimisme, c’est la manière de concevoir la marche vers la délivrance. (BENSAID, 2009, p. 2).

⁴⁰ La remémoration, ou le “ressouvenir”, rend la mémoire active, alors que le souvenir, dit Proust, c’est “la mémoire glacée”. La révolution est aussi restauration et sauvetage, rédemption messianique (*Erlösung*, l’*Erlösung* de Benjamin et de Rosenzweig). (BENSAID, 2009, p. 2).

⁴¹ Plus profondément, l’alliance du matérialisme historique et de la théologie récuse l’athéisme bourgeois, la raison instrumentale, calculatrice et froide. (BENSAID, 2009, p. 2)

⁴² Contre le machinisme positiviste du temps, du progrès, de l’évolution, des membres disloqués et des pièces détachées, la théologie rationnelle est censée rétablir l’organicité de la vie, le rythme du devenir, la part de l’aléatoire, le jugement de valeur, la volonté, bref inscrire le moment révolutionnaire au fer rouge dans le froid édifice des structures.

entusiasmo que este personagem — e antes dele, Spartacus — possuía. O “ferro e o fogo” nas expressões de Bensaid estavam, como se, nas mãos de Blanqui e será por esta virtude que a reflexão benjaminiana o vem rememorar. Diga-se de passagem, as figuras do ferro, o fogo e o “som de bronze” — que, emitidas pelo pensamento blanquista, abalaram o século — aparecem neste círculo semântico enquanto representação peculiar de uma estridência particular, crítico-ideológica, avessas ao progresso. (E, por conseguinte, da matéria de uma filosofia arqueada por elementos do trabalho (bruto) concreto que conformam o progresso industrialista). Seja Benjamin, ou seja, Bensaid, de qualquer forma não poderiam denotar quaisquer outros objetos que não estes que estão sobre a totalidade complexa no liame entre a esfera estética e o substrato material de sua luta política emergente. Máxima que desponta, ao ter absorvido explicitamente o teor teológico implicado nisso, na medida em que Bensaid inscreve referência igualmente última a Rosenzweig (1886-1929) para fixar aquela abertura sobre o vínculo espiritual, da qual o materialismo histórico prescinde: “Impossível de reencontrar esse reforço teológico em Benjamin sem se deparar com a lembrança imediata de Rosenzweig”. (2009, p. 3) — o intelectual, teólogo, judeu e amigo pessoal de Benjamin que defendera como essencial a interconexão entre a teologia e filosofia reconduzidas justamente pela fortuna da linguagem escrita.⁴³

Em seguida, Bensaid complementa a passagem sobre Rosenzweig com um trecho comparativo sobre a obra deste que diz:

A teologia faz então hoje em dia apelo à filosofia: por falar como a teologia, é afim de lançar um ponto entre a criação e a revelação, um ponto que permite também efetuar a ligação, de uma importância capital para a teologia de hoje, entre a Revelação e a Redenção. (BENSAID, 2009, p. 3).⁴⁴

Aquela redenção, pensada enquanto arcabouço para uma narrativa histórico-revolucionária, é interposta porque sobrevém como redenção ao passado dos oprimidos e para revelar, de certa forma, o peso de sua tarefa histórica. Porém, muito antes disso, nas duas “Teses” em que observamos sua advertência aos marxistas ortodoxos, a exclamação

⁴³ Impossible de rencontrer ce renfort théologique chez Benjamin sans en chercher la source immédiate chez Rosenzweig (BENSAID, 2009, p. 3).

⁴⁴ “La théologie fait donc aujourd’hui appel à la philosophie: pour parler comme la théologie, c’est afin de jeter un pont entre la création et la révélation, un pont qui permette ensuite d’effectuer le lien, d’une importance capitale pour la théologie d’aujourd’hui, entre Révélation et Rédemption.” (BENSAID, 2009, p.3)

de Benjamin se dá a partir de um reparo à função da teologia e da religião para formulação de sua crítica à modernidade. Essa confluência deve ser considerada como energia capital para uma luta que perdura e continua sempre ativa, e, por este motivo, Michael Lowy (2005) comenta esse ponto nevrálgico no argumento benjaminiano, ao afirmar o seguinte: “(...) a rememoração, a contemplação, na consciência, das injustiças passadas, ou a pesquisa histórica, aos olhos de Benjamin, não são suficientes. É preciso, para que a redenção aconteça a reparação — em hebraico, *tikkun* — do sofrimento” (2005, p. 51). Sobre sua imanência histórica, como movimento de rearticulação da memória passada e o presente das lutas de agora, Lowy propõe, em seguida, nas seguintes palavras: “A redenção messiânica/revolucionária é uma tarefa que nos foi atribuída pelas gerações passadas. Não há Messias enviado do céu: somos nós o Messias, cada geração possui uma parcela do poder messiânico e deve se esforçar para exercê-la.” (LOWY, 2005, p. 51).⁴⁵ Esta tarefa que o passado dos oprimidos nos designa em nossa posteridade engajada, enquanto intérpretes da história tomada *a contrapelo*, é, então, o que contempla em absoluto a noção de emancipação marxiana.

Ainda, como escreve Lowy, conferimos que: “A redenção é uma auto-redenção, cujo o equivalente profano pode ser encontrado em Marx: os homens fazem a sua própria história, a emancipação dos trabalhadores será obra dos próprios trabalhadores.” (LOWY, 2005, p. 52). Todavia, seu traço distintivo, que separa a revolução (redentora), como imaginada por Benjamin, daquela transformação inicialmente pensada por Marx, também será algo apontado por Lowy nos seguintes termos:

⁴⁵ Com citação direta à parte B da segunda redação da “Tese” de número XVIII que Bensaid recomenda o caráter de “tempo-de-agora” (*Jetztzeit*) da redenção imaginada por Benjamin no horizonte do espólio: “Nas horas de dúvida, nos limites da experiência histórica, todos os dias a vertigem dos dois infinitos, como Pascal e Blanqui, e o sentido agonizante da relatividade histórica. Nós nos voltamos aqui para o presente (o *Jetztzeit*) ou o “tempo atual” (Missac) como modelo de tempos messiânicos que representa e reordena uma sorte de abreviamento da história da humanidade. Obsessão benjaminiana da concentração do todo em uma de suas partes, em um ponto firme. Tudo é um jogo a partir das partes ínfimas. Nos dão o todo sobre o todo, mas no todo que se encontra sobre a parte. A este presente ínfimo coincide rigorosamente com a Figura (?) que desenha no Universo a história da humanidade. O presente condensa o tempo histórico.” (BENJAMIN, 2009, p. 20). (Aux heures de doute, aux limites de l’expérience historique, toujours le vertige des deux infinis, comme Pascal et Blanqui, et le sens angoissant de la relativité historique. On retrouve ici “l’à-présent” (le *Jetztzeit*) ou le “temps actuel” (Missac) comme modèle de temps messianique, qui représente et rassemble une sorte d’abrégé de l’histoire de l’humanité. Obsession benjaminienne de la concentration du tout en une de ses parties, en un point infime. Tout se joue dans la partie infime. Non dans le tout sur le tout, mais dans le tout sur la partie. Cet à-présent infime coïncide rigoureusement avec la Figure (?) que dessine dans l’Univers l’histoire de l’humanité. Le présent condense le temps historique.). (BENJAMIN, 2009, p. 20).

No entanto, o que distingue Benjamin de Marx não é apenas a dimensão teológica, mas também a importância da exigência que vem do passado: não haverá redenção para a geração presente se ela fizer pouco caso da reivindicação (*Anspruch*) das vítimas do passado. (LOWY, 2005, p. 52).

Será preciso que se compreenda a duração que emana do passado e chega ao presente no esteio de cada confronto histórico como atributo da força messiânica (*messianische Kraft*), de que falava Martin Buber, em *Die chassidischen Bucher*, complementa Lowy (LOWY, 2005). Ao passo que o destaque neste extrato está dirigido para o conceito de duração que Bensaid aborda no comentário que faz para a tese de número II — na qual diferencia a duração benjaminiana daquela explorada pela filosofia de Henri Bergson (1859-1941): “Ainda mais, Bergson evoca ‘uma duração onde o passado, sempre em marcha, aumenta sem cessar de um presente absolutamente novo’: ela faz ‘que pega nosso passado que se descarrilha, para empurrar, compacto e indiviso no presente que ele criará ao se introduzir” (BENSAID, 2009, p. 3).⁴⁶ Enfim, no ápice de seu progressismo, a concepção de duração bergsoniana aliena o passado revolucionário por uma imagem do passado aleatória, indiferente e contingencial — motivo pelo qual Bensaid conclui a partir da obra *Evolução Criadora*, de 1907: “(...) Bem raros são os momentos onde nós nos reintroduzimos a nós mesmos neste ponto [ao se referir a passagem anterior]: eles não fazem mais do que nossos momentos verdadeiramente livres’. O passado é assim ‘um ponto que se insere no devir sem cessar’.” (BERGSON *apud* BENSAID, 2009, p. 3).⁴⁷

Chama-nos atenção que Bensaid estabelece neste ponto uma fronteira ideológica para as distintas filosofias do tempo que elaboram os dois filósofos e nas entrelinhas da descrição que faz para o conceito de duração bergsoniano observamos uma ironia crítica na sua maneira de elaborar esta anteposição: “‘Nossa duração [diria Bergson na *Evolução Criadora*] não passa de um instante que sucede outro instante: ele não tem mais que presente, nada de prolongamento do passado no atual, nada de evolução, nada de duração concreta” (BENSAID, 2009, p. 3).⁴⁸ Algo que servirá a Bensaid para asseverar uma crítica

⁴⁶ Plus loin encore, Bergson évoque “une durée où le passé, toujours en marche, se grossit sans cesse d’un présent absolument nouveau”: il faut “que nous ramassions notre passé qui se dérobe, pour le pousser, compact et indivisé dans un présent qu’il créera en s’y introduisant. (BENSAID, 2009, p. 3).

⁴⁷ “(...) ‘Bien rares sont les moments où nous nous ressaisissons nous mêmes à ce point: ils ne font qu’un avec nos moments vraiment libres’. Le passé est donc « une pointe qui s’insère dans l’avenir en l’entamant sans cesse”. (BENSAID, 2009, p. 3).

⁴⁸ “Notre durée n’est pas un instant qui remplace un autre instant: il n’y aurait alors jamais que du présent, pas de prolongement du passé dans l’actuel, pas d’évolution, pas de durée concrète. (BENSAID, 2009, p. 3).

que faz sobre o esquema positivista inculcado justamente por esta concepção: ““(…) A duração [para Bergson, diria Bensaïd] é o progresso contínuo do passado que rói o devir e qual incha enquanto avança”” (BERGSON apud BENSAÏD, 2009, p. 3).⁴⁹ Essa “dilatação”, contudo, aparece esvaziada de qualquer relevância dada ao passado no sentido político emancipatório, e quanto mais se expande mais se parece, enfim, com o tempo esvaziado do progresso de que falava a crítica benjaminiana. Por exemplo, na versão “a” para a tese de número XVII, o esvaziamento do tempo, por influência de uma ideologia do progresso, se mostra como terreno propício ao modo de acomodamento burguês a que se diferencia: “Uma vez definida a sociedade sem classes como tarefa infinita, *o tempo homogêneo e vazio* transformava-se, por assim dizer, em uma antessala, em que se podia esperar com mais ou menos serenidade a chegada de uma situação revolucionária.” (BENJAMIN, 2005, p. 134).⁵⁰

Por sua vez, o conceito de duração que Benjamin assume está concatenado à noção anterior de uma organicidade como espírito da filosofia sobre a história proposta nas “Teses” de 1940. Para Lowy até haveria uma breve incursão produtivista nos anos anteriores, de 1933 a 1935, em que Benjamin teria se aproximado a ideia de progresso, porém, acontece que “a partir de 1936, essa espécie de ‘parêntese progressista’ se fecha, Benjamin vai reintegrar cada vez mais o momento romântico em sua crítica marxista *sui generis* das formas capitalistas da alienação.” (LOWY 2005, p. 27). Sobretudo, o que mais nos instiga neste ponto da reflexão que elabora o autor é que Lowy também utiliza do contraste entre a organicidade e a automatização da natureza como exemplo para as formas de dominação que estão incrustadas nas ciências modernas, modo geral, e que derivam “da oposição radical entre a vida e o autômato.” (2005, p. 27). Assim como Bensaïd também volta a esta crítica da mecanização através dos simulacros de uma racionalidade instrumental ao destrinchar o modo como atua o historiador positivista e sua fixação pelos dados. E esse tópico intensivo, aliás, vai aparecer novamente nos comentários que Bensaïd tece para a tese de número III, distinguindo então duas interpretações sobre a história, extremamente conflituosas, acerca deste problema sobre

⁴⁹ ““(…) La durée est le progrès continu du passé qui ronge l’avenir et qui gonfle en avançant’.” (BENSAÏD, 2009, p. 3).

⁵⁰ Voltamos a esta cena no texto sempre atentos a ironia de que Benjamin utiliza para retratar um episódio de indiferença da socialdemocracia com a emergência de cada um “instante de perigo” (Tese VI) completamente avesso a esta perspectiva socialdemocrata de ficar à espera na “antessala”.

a noção de tempo e, especificamente, o tempo histórico — o que aparece inserido na sua confluência com a esfera estética:

O cronista se opõe ao historiador positivista. Péguy dizia à propósito de Michelet que, quando ele segue seu tempo, ‘ele não passa de um historiador’, e quando ele segue seu gênio, ‘ele é elevado a memorialista e cronista’. Porque o cronista recolhe, sem discriminação, sem hierarquia; ele se guia pela narração que não ordena os objetos entre o grande e o pequeno. Ele tem por conta da memória, uma sorte de catador de lixo ou de colecionador que afeta Benjamin. Ele está novamente no registro da narrativa não rebaixada a reportagem. (BENSAID, 2009, p.5).⁵¹

Anacrônico, Benjamin elege o contador de histórias como personagem conceitual para confrontar uma nova subjetividade historicista e vincada na ideologia do progresso. No texto “O Narrador: Considerações sobre Nicolai Leskov”, datado do “ano limítrofe de 1936”, Benjamin inicia sua caracterização do personagem narrador com a seguinte figura: “Por mais familiar que seja seu nome, o narrador não está de fato presente entre nós, em sua atualidade viva. Ele é algo de distante, e que se distancia ainda mais.” (BENJAMIN, 1987, p. 197). Benjamin deflagra sua frágil condição extinguível para caracterizá-la como distante de qualquer manifestação imediata e/ou atualização superficial que pudéssemos fazer: “Uma experiência quase cotidiana nos impõe a exigência dessa distância e desse ângulo de observação. É a experiência de que a arte de narrar está em vias de extinção. São cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente.” (BENJAMIN, 1987, p. 197). E, como havíamos estudado para o caso da astrologia, o esmorecimento da faculdade mimética que nos impedia de acessar seu conhecimento particular, a capacidade de narrar teria o mesmo destino na modernidade.

Nas palavras de Benjamin, ao comentar esse acontecimento de escassez empírica: “Uma causa desse fenômeno é óbvia; as ações da experiência estão em baixa, e tudo indica que continuarão caindo até que seu valor desapareça do todo.” (BENJAMIN, 1987, p. 198). Ao que Benjamin complementa com o exemplo das reportagens de jornal deslocadas exatamente para este lugar paradigmático da confissão moderna sobre a sua fragilizada manifestação: “Basta olharmos um jornal para percebermos que seu nível está

⁵¹ Le chroniqueur s’oppose à l’historien positiviste. Péguy disait à propos de Michelet que, quand il suit son temps, ‘il n’est qu’historien’; et quand il suit son génie, ‘il est promu mémorialiste et chroniqueur’ [ao se referir a obra de Charles Péguy]. Car le chroniqueur recueille, sans discrimination, sans hiérarchie; il reste dans la narration qui ne trie pas entre le gros et le petit. Il est, pour le compte de la mémoire, une sorte de chiffonnier ou de collectionneur qu’affectionne Benjamin. Il est encore dans le registre du récit non ravalé au rang du reportage. (BENSAID, 2009, p. 5).

mais baixo que nunca, e que da noite para o dia não somente a imagem do mundo exterior mas também do mundo ético sofreram transformações que antes não julgaríamos possível” (BENJAMIN, 1987, p. 198).⁵² Sobretudo, o traço mais forte em Leskov que será visado por Benjamin neste texto é determinada combinação necessária de alguém que tem o domínio da tradição, que permanece arraigada na sua naturalidade local, e o conhecimento de mundo próprio ao sujeito viajante. Assim escreve Benjamin sobre a complexidade na figura de Leskov: “Leskov está à vontade tanto na distância espacial como na distância temporal.” (BENJAMIN, 1987, p. 199). Ou seja, o autor exemplar Leskov comporta, na sua narrativa, estas duas dimensões elementares para definirmos a função social do contador de histórias — assim como nos revela Benjamin:

A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorrem todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos. Entre estes, existem dois grupos, que se interpenetram de múltiplas maneiras. A figura do narrador só se torna plenamente tangível se temos presentes esses dois grupos. “Quem viaja tem muito a contar”, diz o povo, e com isso imagina o narrador como alguém que vem de longe. Mas também escutamos com prazer o homem que ganhou honestamente sua vida sem sair do seu país e que conhece suas histórias e tradições. (BENJAMIN, 1987, p. 198-199).

De certa forma, observamos essa tensão entre os aspectos espaço e temporal cumpridos por Benjamin, aplicadamente nas “Teses” justamente porque, neste texto, dialoga com a tradição, mas, na contrapartida disso, alerta para mudanças sobre as quais só poderia atentar quem em algum momento se extraviou. Ou seja, o pensamento crítico benjaminiano desvia o pensamento monolítico do cientificismo impregnado na tradição marxista, se mobiliza, e assim pode enxergar outras realidades para o próprio marxismo. Neste sentido, a expressão da experiência que é transmitida geração a geração, como estruturação e movimento para as tradições, Benjamin descreve na tese de número VII, com as seguintes palavras: “*E, assim como ele não está livre da barbárie, também não o está o processo de sua transmissão, transmissão na qual ele passou de um vencedor a outro.*” (BENJAMIN, 2005, p. 70, grifo nosso). Esta experiência transmissível que aparece na discussão sobre Leskov está aqui remetida diretamente ao processo de transmissão e sustentação do teor de verdade que os engendra no liame da composição

⁵² Isso registra, por outro prisma, o contexto que descrevemos antes na crítica que Benjamin impinge à “Nova Objetividade”, por exemplo, e ao Jornalismo burguês, pautado pela crítica de sua pretensa objetividade impessoal e esvaziado por completo da subjetividade.

escrita e sua manifestação política. Desta maneira, a transmissão está circunscrita por uma capacidade técnica que deverá ser interpretada nas suas diretivas integradas. Revista, então, no seu modo de trabalho estético-literário e no seu vínculo político-social intrínseco, para ir de encontro com a hegemonia imposta pelas narrativas positivistas. Afinal, da mesma maneira que Benjamin denuncia, nesta passagem, a transmissibilidade dos regimes hegemônicos da verdade, podemos imaginar o valor dessa transmissão para o caso da resistência a este mesmo “fluxo” positivo da narrativa histórica.

No entanto, nos seus estudos sobre Leskov, essa relação muito antes de ser política (no sentido da organização das ações e do próprio pessimismo, como gostaria Benjamin nas suas análises sobre o surrealismo, por exemplo) é da ordem prática mais elementar: “O senso prático é uma das características de muitos narradores natos (...) Ela tem sempre em si, às vezes de forma latente, uma dimensão utilitária.” (BENJAMIN, 1987, p. 200). Ao que o filósofo complementa com uma maior aproximação do termo moral para o mesmo princípio: “Essa utilidade pode consistir, seja num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida — de qualquer maneira, o narrador é um homem que sabe dar conselhos.” (BENJAMIN, 1987, p. 200). Para o caso específico dos comentários em torno da obra de Leskov, o enfraquecimento na capacidade de aconselhar, que viria ao cabo do processo social modernizador, está diretamente relacionada a uma transformação na sensibilidade e na capacidade de transmitirmos sabedoria. E, sobretudo, às transformações materiais acontecidos na época — a transformação da sensibilidade tem uma origem material. Finalmente, Benjamin escreve sobre isso ao demarcar, outra vez, uma interpretação anacrônica da história, claro, desde a escolha de seu repertório “antiquado”: “O conselho tecido na substância viva da existência tem um nome: a sabedoria. A arte de narrar está definindo porque a sabedoria — o lado épico da verdade — está em extinção.” (BENJAMIN, 1987, p. 200-201). E, neste ponto, se voltamos o olhar para o modo com que Benjamin interpreta a própria transformação. Dada as narrativas, esse perecimento será coberto por uma outra perspectiva diferente daquela que havia assumido a astrologia — como nos adverte o autor:

Porém esse processo vem de longe. Nada seria mais tolo que ver nele um sintoma de decadência’ ou uma característica ‘moderna’. Na realidade esse processo, que expulsa gradualmente a narrativa da esfera do discurso vivo e ao mesmo tempo da uma nova beleza ao que está desaparecendo, tem se envolvido concomitantemente com toda uma evolução secular das forças produtivas. (BENJAMIN, 1987, p. 201).

O termo histórico neste processo será assimilado como ponto chave para uma interpretação das narrativas ao mesmo tempo em que Benjamin vêm reconsiderar a própria ideia de secularização, qual não poderia simplesmente negacear. Porém, se olharmos o contexto das “Teses”, o que aparece sintetizado no seu fim é uma ordem extraordinária de resolução entre esta secularização e certa defesa incomum da tradição. Em “O Narrador”, Benjamin situa, sobretudo, a origem do romance como retrato mais evidente da “segregação” do indivíduo moderno perante a sociedade capitalista, até mesmo como consequência de uma vida fragmentada, distanciada de qualquer mimética que seja emancipada, isto é, não meramente reprodutiva. Quando sim, ao exemplo da astrologia e do aconselhamento, como temos visto, como exercício mimético de abertura imaginária firmada pela própria experiência que seja compartilhável como experiência socialmente inserida e compartilhada. Isso porque, como escreve Benjamin: “O romancista segrega-se. A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos e nem sabe dá-los.” (BENJAMIN, 1987, p. 201). E por estar em conformidade com tal sociedade desde a sua expressão escrita, submersa no plano das informações, isso vem acarretar também a impessoalidade no jornalismo burguês, por exemplo, tendo um mote muito aproximado. Porém, o que viemos destacar na sua precedência histórica, de acordo com Benjamin, será aquilo que comporta uma mudança radical imposta especificamente a forma épica:

Quando esses elementos surgiram a narrativa começou pouco a pouco a tornar-se arcaica; sem dúvida, ela se apropriou, de múltiplas formas, do novo conteúdo, mas não foi determinada verdadeiramente por ele. Por outro lado, verificamos que com a consolidação da burguesia — da qual a imprensa, no alto capitalismo, é um dos instrumentos mais importantes — destacou-se uma forma de comunicação que, por mais antigas que fossem suas origens, nunca havia influenciado decisivamente a forma épica. Agora ela exerce essa influência. Ela é tão estranha a narrativa como romance, mas é mais ameaçadora e, de resto, provoca uma crise no próprio romance. Essa nova forma de comunicação é a informação. (BENJAMIN, 1987, p. 202).

Na sequência do argumento de Benjamin (1987), ainda no texto sobre “O Narrador”, voltamos o olhar para outra tensão pertinente a este plano, agora entre a informação como invento comunicativo e o momento anterior de valorização da tradição narrativa no contexto dos, assim chamados, “contadores de história”. Segundo Benjamin, o espírito das narrativas é descreditado pela ideia de informação na esteira da seguinte advertência: “Mas a informação aspira a uma verificação imediata. Antes de mais nada,

ela precisa ser compreensível ‘em si e para si’. (BENJAMIN, 1987, p. 203). Ao que Benjamin complementa: “Porém enquanto esses relatos recorriam frequentemente ao miraculoso, é indispensável que a informação seja plausível. Nisso ela é incompatível com o espírito da narrativa.” (BENJAMIN, 1987, p. 203). Este “espírito da narrativa”, do qual Benjamin fala, será identificado na obra de Leskov com um detalhe incontornável para a escola de interpretação, da qual o autor provém — assim como havíamos visto no caso específico das alegorias: “O extraordinário e o miraculoso são narrados com a maior exatidão, mas o contexto psicológico da ação não é imposto ao leitor. Ele é livre para interpretar a história como quiser, e com isso o episódio narrado atinge uma amplitude que não existe na informação.” (BENJAMIN, 1987, p. 203).

As “Teses”, compreendidas neste mesmo círculo das afinidades narrativas e, portanto, na contramão da concepção informacional, abre os sentidos da história enquanto fortuna da manifestação expressiva. Inclusive, como algo que está concatenado à própria distância que antes as alegorias haviam transposto, ou seja, nesta vertente que as contempla na sua operação semântica de multiplicidade e abertura. Depois, outra consideração que põe à vista o contraste da informação e o declínio das narrativas é sobre sua duração no tempo — o que igualmente nos relembra a discussão sobre a forma temporal na expressão das alegorias. Portanto, Benjamin escreve: “A informação só tem valor no momento em que é nova. Ela só vive neste momento, precisa entregar-se inteiramente a ele e sem perda de tempo tem que se explicar nele.” (BENJAMIN, 1987, p. 204). Ao que Benjamin acrescenta uma forte anteposição sobre o imediatismo encontrado nas informações: “Muito diferente é a narrativa. Ela não se entrega. Ela conserva suas coisas e depois de muito tempo ainda é capaz de se desenvolver.” (BENJAMIN, 1987, p. 204). E se as alegorias expressavam uma forma prismática, consonante a isso, a concepção da narrativa permite vislumbrarmos sua perduração no decorrer histórico sob um raio ampliado e compatível com este primeiro.

Sobre a tese de número III, Bensaid escreve algo acerca da atividade que o historiador cronista resguarda como proximidade a tarefa que fora designada ao narrador: “O cronista, com efeito, tem o mérito de trazer sem triar, sem selecionar, uma quantidade de material à interpretar, essa é a função própria do historiador materialista” (BENSAID, 2009, p. 5).⁵³ Isto é, faz parte do seu alcance uma pulsão para determinada integralidade,

⁵³ Le chroniqueur, en effet, a le mérite d’apporter sans trier, sans sélectionner, une quantité de matériaux à interpréter, ce qui est le rôle propre de l’historien matérialiste. (BENSAID, 2009, p. 5).

muito apropriada ao seu olhar crítico — nesta passagem em que Bensaid cita Pierre Missac e Irving Wolfarth, observamos o seguinte detalhe:

‘O historiador, escreve Missac, é um profeta voltado para o passado’ [citação a Missac] Onde ele deveria ser o historiador cronista, o historiador empático e afetuosamente coletor, como sublinha Irving Wolfarth: ‘*A promessa de alegria não passa de uma salvação integral de nosso passado.*’ Ele nos revela o conhecimento de que ‘nada deve ser renunciado.’ (MISSAC apud BENSaid, 2009, p. 5. *Grifo nosso*).⁵⁴

O trabalho estético em atender ao chamado para não deixar escapar os mínimos objetos se dá na forma das alegorias, porque sua expressividade elege figuras menores e, além disso, comporta no seu interior o despedaçamento à enésima potência das imagens. Sua “não renúncia” está voltada para a própria morte e, talvez, o ar de inspeção do passado encontrado nas “Teses” seja o espírito de uma narrativa que é concebida pelo historiador cronista, como descrito no excerto. Por isso, Bensaid reforça que: “De tudo isso que é advindo (*ereignen*), nada deve ser considerado como perdido (*veleren* — Proust) para a história. Coletar (rememorar), isso que está perdido e pode ser reencontrado.” (BENSaid, 2009, p. 5).⁵⁵ As alegorias lidam com a fragmentação e os estilhaços apropriados a sua intenção melancólica, e se mínimos serão seus objetos, menores também serão os momentos que a sua narrativa vem recolher. Como nas palavras de Bensaid: “Pela humanidade liberada e somente por ela, em cada um dos seus Momentos (no senso hegeliano que se refere ao Todo), o passado é devindo como citável (*ziterbar*).” (BENSaid, 2009, p. 5).⁵⁶ Por fim, a técnica da citação, que será empregada no documento das “Teses”, aparece aqui sob uma recomendação precisa de Missac — conforme aponta Bensaid: “A citação é também o tributo da releitura que vivifica o presente pela rememoração: jogo de palavras no qual se mistura a citação literária e a citação comparativa” (BENSaid, 2009, p. 5).⁵⁷

⁵⁴ “L’historien, écrit Missac, est un prophète tourné vers le passé.” Ou tel devrait être l’historien chroniqueur, l’historien empathique et affectueusement chiffonnier, comme le souligne Irving Wolfarth: “La promesse du bonheur n’est rien d’autre que le sauvetage intégral de notre passé.” Il faut donc savoir “ne renoncer à rien”. (BENSaid, 2009, p. 5).

⁵⁵ De tout ce qui est advenu (*ereignen*), rien ne doit être considéré comme perdu (*veleren* – Proust) par l’histoire. Collectionné (remémoré), ce qui a été perdu peut être retrouvé. (BENSaid, 2009, p. 5).

⁵⁶ Pour l’humanité libérée et pour elle seulement, en chacun de ses Moments (au sens hégélien qui se réfère au Tout), le passé est devenu citable (*ziterbar*). (BENSaid, 2009, p. 5).

⁵⁷ La citation est aussi l’hommage de la relecture qui vivifie le présent par la remémoration: jeu de mots où se mêlent la citation littéraire et la citation à comparaître. (BENSaid, 2009, p. 5).

Seu cuidado específico com os objetos menores e esquecidos, e cada retrato do seu perecimento histórico, são parte de uma cesura que mobiliza a dicotomia particular/todo, agora por outro viés. Ainda nos comentários para a tese de número III, Bensaid registra uma passagem que citamos justamente para ilustrarmos seu teor melancólico:

É o colecionador que salva os membros espalhados de uma revolução abortada. Ele faz com que nada seja negligenciado. Que nada seja excluído do banquete dos mendigos. Que todas as [coisas] sejam ‘citadas’ pelo cronista escrupuloso para quem os detalhes não são jamais desprezíveis ou negligenciados em razão do seu recorte histórico. (BENSAID, 2009, p. 5).⁵⁸

Neste ponto, observamos que a questão está diretamente relacionada à tese de número IV do espólio benjaminiano, porque relembra o peso material da redenção pela memória fixada nos objetos mínimos assomado ao renovado olhar para o espírito. Coloquemos, então, o texto a ser comparado antes de acessarmos os comentários que nos guiam nesta análise da escolha dos objetos e também da sua natureza (material/espiritual), como aquilo que será encontrado no plano mais geral das “Teses”:

A luta de classes, que um historiador escolado em Marx tem sempre diante dos olhos, é uma luta pelas coisas brutas e materiais, sem as quais não há coisas finas e espirituais. Apesar disso, estas últimas estão presentes na luta de classes de outra maneira que a da representação de uma presa que toca o vencedor. Elas estão vivas nessa luta como confiança, como coragem, como humor, como astúcia, como tenacidade, e elas retroagem ao fundo longínquo do tempo. Eles porão incessantemente em questão cada vitória que couber aos dominantes. Como flores que voltam suas corolas para o sol, assim o que foi aspira, por um secreto heliotropismo, a voltar-se para o sol que está a se levantar no céu da história. Essa mudança, a mais imperceptível de todas, o materialista histórico tem que saber discernir. (BENJAMIN, 2005, p. 58).

Estas qualidades, que antes foram exigidas do cronista e do narrador, vem a ser pensadas em jogo com valores extremos que a luta de classes devém para arrebatar no plano mais geral das “Teses”. Por isso, Bensaid sublinha o peso hegeliano na introdução de Benjamin ao escrever o seguinte: “A primeira frase desta tese é uma profissão de fé materialista, introduzida pela ideia hegeliana do trabalho (comer e vestir depois), *engajada sobre a afirmação da luta de classe onipresente*, que é uma luta pelas coisas

⁵⁸ C’est le collectionneur qui sauve les membres épars d’une révolution avortée. Il faut que rien ne soit négligeable. Que nul ne soit exclu du banquet des mendiants. Que toutes les [choses] soient “citées” par le chroniqueur scrupuleux pour qui les détails ne sont jamais méprisables ou négligeables en raison de leur taille historique. (BENSAID, 2009, p. 5).

(*Dinge*) brutas e materialistas (*rohen und materialen*) opostas ao refinado e espiritual.” (BENSAID, 2009, p. 6, *grifo nosso*).⁵⁹ Ou seja, além de estarmos detidos aos menores objetos, assim como aos instantes fugazes da história, será necessário observar a implicação disso para os valores espirituais com uma atenção particular. Aliás, no texto sobre “O Narrador” essa dicotomia entre o aspecto material e o espiritual já havia sido questionada por Benjamin, de certo modo, nas seguintes palavras: “A narrativa, que durante tanto tempo floresceu num meio artesão — no campo, no mar e na cidade —, é ela própria, num certo sentido, uma forma artesanal de comunicação.” (BENJAMIN, 1987, p. 205). Ao que Benjamin interpõe uma crítica, de novo, a transmissão objetiva e a informação, afora o espírito das narrativas: “Ela [a narrativa] não está interessada em transmitir o ‘puro em si’ da coisa narrada como informação ou relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele.” (BENJAMIN, 1987, p. 205). Por fim, a própria linguagem assume uma forma que engendra estes aspectos desde a sua origem e se tornam, por isso mesmo, o meio propício a uma linguagem nascente do gesto prático.

O narrador pensa na literatura como algo próprio do ofício manual e, por conseguinte, imagina uma linguagem arraigada na manufatura artesanal e que, sendo assim, se distancia de um esquema (conceitual) “industrial”, digamos assim. De acordo com Benjamin, Leskov achava que: “‘A literatura’, diz ele em uma carta [diz Leskov], ‘não é para mim uma arte, mas um trabalho manual.’ Não admira que ele tenha se sentido ligado ao trabalho manual e estranho à técnica industrial.” (BENJAMIN, 1987, p. 205-206). Portanto, outro dos aspectos que anuncia uma visão anacrônica imprimida por Benjamin desde seu vocabulário, estilo e composição escrita, como viemos destacar, está posto nessa resistência específica. Neste sentido, ainda, a seleção dos objetos mínimos, a escolha dos instantes menores e do instante de agora, concatenado ao intuito rebelde sobre a história, faz dessa intrínseca relação “escrita crítica/trabalho manual” uma pulsão muito presente na sua crítica da modernidade benjaminiana. Sua perspectiva prática não poderá ser confundida com o abreviamento e o discurso imediato aplicado às novas narrativas que têm a pretensão de superar o zelo do tempo que sempre tiveram os antigos. Como

⁵⁹ La première phrase de cette thèse est une profession de foi matérialiste, introduite par l’idée hégélienne de travail (se nourrir et se vêtir d’abord), engagée sur l’affirmation de la lutte de classe omniprésente, qui est une lutte pour les choses (*Dinge*) brutes et matérielles (*rohen und materialen*) opposées au raffiné et au spirituel. (BENSAID, 2009, p. 6).

nesta passagem de Benjamin, o tratamento do tempo define sua distinção mais aguda — da narratividade artesã, digamos, e sua versão secular — sob a ótica de Paul Valéry:

Talvez ninguém tenha descrito melhor que Paul Valéry a imagem espiritual desse mundo de artífices, do qual provém o narrador. Falando as coisas perfeitas que se encontram na natureza, pérolas imaculadas, vinhos encorpados e maduros, criaturas realmente completas, ele as descreve como ‘o produto precioso de uma longa cadeia de causas semelhantes entre si’. O acúmulo dessas causas só teria limites temporais quando fosse atingida a perfeição. ‘Antigamente o homem imitava essa paciência’, prossegue Valéry. ‘Iluminuras, marfins profundamente entalhados; pedras duras, perfeitamente polidas e claramente gravadas; lacas e pinturas obtidas por superposição de uma quantidade de camadas finas e translúcidas... — todas essas produções de uma indústria tenaz e virtuosística cessaram, e já passou o tempo em que o tempo não contava. O homem de hoje não cultiva o que não pode ser abreviado.’ (BENJAMIN, 1987, p. 206).

Por um olhar muito semelhante, aquela diferença conceitual entre o símbolo e a alegoria, em que o primeiro representa o tempo de um repente, e a outra expressa o modo da reflexão e a multiplicação de planos e figuras para os sentidos, a narração é o termo antinômico para esta nova forma de comunicação moderna que será a informação. Sua vagarosidade contemplativa, aliada à “superposição de camadas finas”, como veremos mais adiante, combate de certo modo aquela concepção de informação que se passa no tempo de uma fugacidade dispersiva e transcorrido na superfície de uma descrição imediata, objetiva e direta. Como nas palavras de Benjamin, acontece que:

Assistimos em nossos dias ao nascimento da *short story*, que se emancipou da tradição oral e não mais permite essa lenta superposição de camadas finas e translúcidas, que representa a melhor imagem do processo pelo qual a narrativa perfeita vem a luz do dia, como coroamento das várias camadas constituídas pelas narrações sucessivas.” (BENJAMIN, 1987, p. 206)

Benjamin nos parece melancólico sobre a perda de sentido que sofre o ritmo da narrativa, o que se dá no momento em que a ideia de eternidade se esvai da história e o por vir não se justifica mais. Como diz Benjamin, na leitura que faz de Valéry: “dir-se-ia que o enfraquecimento nos espíritos da ideia de eternidade coincide com uma aversão cada vez maior ao trabalho prolongado.” (VALÉRY apud BENJAMIN, 1987, p. 207). O que determina essa aversão com relação ao “trabalho prolongado” acontece para o significado da representação da morte e isso ressurgue como temário que nos leva à Idade Média, àquela atmosfera alegórica de que tratamos anteriormente. Afinal, como escreve Benjamin: “Morrer era antes um episódio público na vida do indivíduo, e seu caráter era

altamente exemplar: recordem-se as imagens na Idade Média, nas quais o leito de morte se transforma num trono ao qual se precipita o povo, através das portas escancaradas.” (BENJAMIN, 1987, p. 207). Ao que Benjamin complementa: “Hoje, a morte é cada vez mais expulsa do universo dos vivos.” (BENJAMIN, 1987, p. 207). E mesmo essa relação será marcada por uma questão de classe social, sobre a qual Benjamin conclui o seguinte: “Hoje, os burgueses vivem em espaços depurados de qualquer morte e, quando chegar sua hora, serão depositados por seus herdeiros em sanatórios e hospitais.” (BENJAMIN, 1987, p. 207).

Como havia sido para a expressão alegórica e a melancolia, para esta forma de narração no texto sobre “o Narrador”, a morte determina sua autoridade, porque de acordo com Benjamin: “Ora, é no momento da morte que o saber e a sabedoria do homem e sobretudo sua existência vivida — e é dessa substância que são feitas as histórias — assumem pela primeira vez uma forma transmissível.” (BENJAMIN, 1987, p. 207). Sua emergência será sublinhada por Benjamin nas seguintes palavras:

Assim como no interior do agonizante desfilam inúmeras imagens — visões de si mesmo, nas quais ele havia se encontrado sem se dar conta disso —, assim o inesquecível aflora de repente em seus gestos e olhares, conferindo a tudo o que lhe diz respeito aquela autoridade que mesmo um pobre-diabo possui ao morrer, para os vivos ao seu redor. Na origem da narrativa está esta autoridade. (BENJAMIN, 1987, p. 207).

Este olhar, que a tudo remete ao estado limítrofe da vida e que será o exato intermédio da intencionalidade melancólica exercida pela expressividade alegórica. Sua imagem parcial é a de um enfermo cadavérico e prostrado no leito em que vai morrer. Isto porque, como reitera Benjamin, “A morte é a sanção de tudo que o narrador pode contar. É justamente da morte que ele deriva sua autoridade, ou, em outras palavras: suas histórias remetem a história natural” (BENJAMIN, 1987, p. 208).⁶⁰ Ou seja, que todos

⁶⁰ Sobre este tema, gostaríamos de fazer algumas considerações em diálogo com a filosofia de Adorno. Ainda na década de 1930, em um texto intitulado *Ideia da História natural*, que discorre sobre a problemática relação entre natureza e história, Adorno escreve o seguinte — com a devida licença para uma citação mais estendida: “Para a elucidação do conceito de natureza que pretendo dissolver, basta afirmar que se trata de um conceito que, caso eu quisesse traduzi-lo na linguagem conceitual filosófica usual, poderia ser traduzido preferencialmente pelo de mítico. Esse conceito [//] também é totalmente vago e sua determinação exata não pode ser dada em definições prévias, mas somente por meio da análise. Ele significa o que existe desde sempre, o que sustenta a história humana como um ser imposto de forma predestinada e preexistente, manifestando-se nela como o que lhe é substancial. O que se delimita com essas expressões é o que entendo aqui por natureza. A questão que se coloca é sobre a relação dessa natureza com o que entendemos por história, de tal forma que esta significa um modo de comportamento do ser humano proveniente da tradição, caracterizado, sobretudo pelo fato de nele se manifestar algo qualitativamente novo, sendo um movimento que não se desenrola em pura identidade, em pura reprodução do que sempre

nós vamos morrer é algo certo, a história apenas abriga personagens que trazem consigo essa pré-condição inalienável. Contudo, no texto “O Narrador”, Benjamin revira o panorama funesto da morte até convergi-lo em uma consequência cronista porque é a crônica, enfim, aquela que melhor se apropria desse olhar grave e emergente como objeto da própria salvação. Nas palavras de Benjamin — a partir de uma distinção entre o historiador convencional e o historiador cronista:

O historiador é obrigado a explicar de uma ou de outra maneira os episódios com que lida, e não pode absolutamente contentar-se em representá-los como modelos da história do mundo. É exatamente o que faz o cronista, especialmente através dos seus representantes clássicos, os cronistas medievais, precursores da historiografia moderna. Na base de sua historiografia está o plano da salvação, de origem divina, indevassável em seus

já existiu, mas sim no qual ocorre algo novo e que obtém seu verdadeiro caráter através do que se manifesta nele como novo.” (ADORNO, 2018, p. 458). O traço antinômico do nexos entre natureza e história insere no panorama de sua diferenciação a dinâmica dialética de uma concepção crítica que, por sua vez, remove a estabilidade metafísica, ou mítica, de uma natureza intocada e atemporal, e para tanto, Adorno divide os percursos da problemática em dois momentos. No primeiro deles, Adorno discorre sobre a questão desde uma crítica dirigida a perspectiva fenomenológico-ontológica para, enfim, acessar aos trabalhos de Lukács e Walter Benjamin, que fazem frente àquela corrente fenomenológica. Atentos ao segundo momento deste plano adorniano, podemos compreender a princípio que Lukács interpreta o mundo dividido também por dois substratos: o mundo imediato e o mundo alienado. No mundo alienado, descrito por Lukács, o sujeito estranha os produtos de sua própria natureza, ou seja, é alienado frente ao material produzido por sua própria ação humana. E como explicita Adorno, neste motivo lukacsiano, as coisas do mundo, uma vez que não reconhecidas, se tornam mera convenção. Nas palavras exatas da descrição que Adorno elabora: “[trata-se de] um mundo cuja onipotência somente se esquia o mais profundo da alma [...] mas que, em toda essa conformidade a leis, não se oferece, seja como sentido para o sujeito que busca um objetivo, seja na imediatidade sensível para o sujeito que age.” (ADORNO, 1932, p. 470). Seu isolamento perante a natureza “morta e coisificada” se torna o próprio modo do espanto (*taumázein*) que o acomete ao ingressar neste mundo em que vive e trabalha alienado de si mesmo. (ADORNO, 1932). E isso acontece no exato momento em que o sujeito antevê a possibilidade da história natural como preenchimento para o nexos entre o simbólico, o lírico e a natureza bruta, por uma extração final que comporta determinada passagem da primeira natureza para uma segunda natureza. Num espaço em que permanece latente ainda o despertar para a história natural e o invólucro da forma originária da “ressurreição teológica, em horizonte escatológico” se pensarmos com Lukács (ADORNO, 1932, p. 472). Todavia, segundo Adorno, este último termo é superado nos estudos que Benjamin realiza a partir da doutrina alegórica. Vejamos o insumo da revisão benjaminiana nas palavras de Adorno: “Usualmente, alegoria significa apresentação sensível de um conceito, e, por isso, ela é considerada abstrata e contingente. A relação entre o que se manifesta alegoricamente e o que é significado, porém, não é uma relação signíca contingente, pois, na verdade, está em jogo um particular, ela é expressão, e o que está em jogo em seu espaço, que se exprime, nada mais é do que uma relação histórica. O tema do alegórico é simplesmente a história.” (ADORNO, 2018, p. 473). Benjamin reaproxima o problema sobre a ressurreição da segunda natureza a uma reflexão filosófica, num movimento que soergue os objetos paralisados e cifrados, ao seu despertar redentor, como objeto da interpretação. (ADORNO, 1932). Desde a filosofia da história benjaminiana, o transiente eterno (*Vergängnis*) foi apreendido pelo olhar saturnal dos poetas alegóricos, e resgatado no artifício da escrita para, enfim, reconhecer sua historicidade. Com este reparo realizado por Benjamin, finalmente, escreve Adorno: “a própria natureza apresenta-se como transiente, como história” (ADORNO, 1932, p. 472-473), e apesar de sua contradição elementar no jogo dos significantes e os significados, a alegoria tem por objetivo expressar essa condição. Assim, uma alegoria produz nada mais do que a expressão da particularidade encontrada nas manifestações das coisas, e o seu significado é repostado através do elemento carregado de historicidade que sua particularidade mesma insufla. Sobretudo, neste sentido é que Benjamin destaca a diferença da operação alegórica em comparação com outra modulação expressiva, a expressão simbólica, pautado então pela categoria do tempo que ambas as formas de escrita devem compreenderem.

desígnios, e com isso desde o início se livraram do ônus da explicação verificável. (BENJAMIN, 1987, p. 209).

Inclusive, esse contorno ao largo da própria verificação deriva em outro princípio que confere àquela dubiedade anterior, entre o espectro industrial e mecânico e o trabalho manual e orgânico, nova perspectiva, a saber, o princípio estético de sua memória. Bensaïd traz um pouco essa consideração de que o construto narrativo cronista resiste desde o seu modo operante ao revelar sua visão (literária) sobre o plano da historiografia: “A imagem autêntica do passado se extravai a galope. Ela não pode ser apreendida (detida) senão no tempo de um piscar de olhos (*Augenblick*), em que ele lança um brilho que logo desaparece” (BENSAÏD, 2009, p. 6).⁶¹ Ao que Bensaïd acrescenta o detalhe especificamente estético na figura dessa atividade revolucionária sobre a historiografia: “É essa revelação do passado, esta mensagem, que ela aproveita como instante precioso, num trabalho — tipicamente proustiano — de lembrar: a madeleine, o pavimento irregular, o colarinho engomado, os cordões do sapato, que salvam o passado o metamorfoseando em arte.” (BENSAÏD, 2009, p. 6).⁶²

No comentário que faz para a tese de número V Bensaïd, por seu turno, volta a nos introduzir uma noção basilar que coloca a integralidade da rememoração, que busca atingir o mais abrangente dos elencos possível de todos os menores objetos, no ato de exercício criativo de sua formulação crítica. Ou seja, a integralidade de que falamos é produto do esforço em lembrar o passado da tradição dos oprimidos nos seus menores artigos e recolher tudo que se perdia, no sufocamento do passado numa história unilateral. Não que esse movimento vá de qualquer maneira esgotar a imagem que faz do passado, porque como salienta Bensaïd, esta é uma atitude completamente apropriada pelo olhar positivista nos seguintes termos: “‘A verdade não nos escapará mais’: avides possessiva de uma história restrita e fechada. [São as coordenadas de uma historiografia positivista]” (BENSAÏD, 2009, p. 6).⁶³ Logo, Bensaïd conclui: “Essa é a imagem da história que faz o historicismo, na continuidade ilusória de uma verdade definitiva, e é neste ponto

⁶¹ L’image authentique du passé s’éloigne au galop. Il ne peut être saisi (arrêté), que le temps d’un clin d’oeil (*Augenblick*), où il jette une lueur aussitôt disparue. (BENSAÏD, 2009, p. 6).

⁶² C’est cette révélation du passé, ce message, qu’il faut saisir comme instant précieux, dans un travail — typiquement proustien — de rappel: la madeleine, le pavé inégal, le col amidonné, le lacet de chaussure, qui sauvent le passé en le métamorphosant en art. (BENSAÏD, 2009, p. 6).

⁶³ “La vérité ne nous échappera pas”: avidité possessive d’une histoire arrêtée et close. (BENSAÏD, 2009, p. 6).

precisamente que o materialismo histórico o ‘põe à luz do dia’, ele que não atende a qualquer sorte de finalidade” (BENSAID, 2009, p. 6).⁶⁴ Ao passo que, ainda sobre o problema do peso da rememoração para uma política de resistência Bensaid deflagra sua condição de apelo final, porque: “Na realidade, toda imagem do passado seria irrecuperável, irremediavelmente perdida, se ela não for recordada pelo tempo presente” (BENSAID, 2009, p. 6).⁶⁵

E uma vez nos apeguemos a suas prerrogativas, este olhar sobre a história perpassa uma transformação radical que dispõe outra temporalidade diante de nossas expectativas. Como escreve Bensaid — ao fazer referência importante a Sartre: “Se opera aqui, sob os nossos olhos, uma revolução copernicana: o passado não é mais, na silagem do tempo, um traço evanescente (o “pratico-inerte” de Sartre); ele não é mais imóvel e revoluto; ele gravita em volta do presente.” (BENSAID, 2009, p. 7).⁶⁶ Sua condição de abertura para o por vir revolucionário, Bensaid coloca ao dizer: “Ele [ao se referir ao passado na passagem anterior] não dita mais o senso (determinista). Ele permanece aberto à fecundação do presente todos os dias encarregado do poder messiânico de revelar suas potencialidades inexploradas.” (BENSAID, 2009, p. 7).⁶⁷ Seu paradigma, finalmente, segundo a interpretação de Bensaid (2009), se aloca no intermédio estético para uma realização plena dessa ideia de tempo aberto e, claro, compreendido também na história. O conceito propriamente estético que Bensaid aciona nessa aproximação da obra benjaminiana é o conceito de “imagem dialética” — vejamos sua entrada na seguinte passagem:

Nesta tese [ao se referir a tese de número V] aparece também, literalmente, a ideia de imagem (imagem dialética) como a forma por excelência, exclusiva, sob a qual o passado, senso estrito, se representa. A imagem detém o poder aurático de contradizer o desenvolvimento mecanicamente indiferente do tempo devindo como enquadrado e como equivalente geral das relações sociais. De onde aliás o poder fascinante das imagens cinematográficas, em que a decupagem, o encadeamento de fundo, seus *flashbacks*, desafiam a

⁶⁴ C’est l’image de l’histoire que se fait l’historicisme, dans la poursuite illusoire d’une vérité définitive, et c’est en ce point précisément que le matérialisme historique “le perce à jour”, lui qui n’attend aucune sorte de fin. (BENSAID, 2009, p. 6).

⁶⁵ En réalité, toute image du passé serait irrécupérable, irrémédiablement perdue, si elle n’était pas rappelée par l’instant présent. (BENSAID, 2009, p. 6).

⁶⁶ S’opère ici, sous nos yeux, une révolution copernicienne: le passé n’est plus, dans le sillage du temps, une trace évanescence (le pratico-inerte de Sartre); il n’est plus immobile et révolu; il gravite autour du présent. (BENSAID, 2009, p. 7)

⁶⁷ Il ne dicte pas le sens (déterministe). Il reste ouvert à la fécondation du présent toujours chargé du pouvoir messianique de réveiller ses potentialités inexplorées. (BENSAID, 2009, p. 7).

linearidade temporal sob o ritmo enfeitado e conservam o raro poder de voltar ao domínio imaginário. (BENSAID, 2009, p. 7).⁶⁸

Este ponto exato em que Bensaid retoma mais uma vez o pensamento de Bergson, contudo, agora em virtude do seu tratamento das imagens, a partir de uma afinidade positiva com o autor — e não mais negativada como havia sido no caso do conceito de duração:

Bergson havia adivinhado este poder mágico da lanterna imagética: ‘As Formas que o espírito isola e armazena nos conceitos não são mais do que vistas de determinados pontos (os pontos de vista?) sobre a realidade cambiante. Elas são os momentos colhidos ao logo da duração, e, precisamente porque nós temos que cortar os fios que as religariam ao tempo, elas não duram mais. Elas tendem a se confundir com a sua própria definição, por assim dizer com a reconstrução artificial e a expressão simbólica que é o seu equivalente intelectual. Elas entram na eternidade, se nós as vemos; mas aquilo que elas têm de eterno não faz mais que isso que elas têm de irrealis. Ao contrário, se nós tratamos o devir pelo método cinematográfico, as Formas não são mais vistas como se estivessem presas sob a mudança, elas são os elementos constitutivos, elas representam tudo isso que ela tem de positivo no devir [...]. Isto é o que Platão exprime na sua magnífica linguagem, quando ela diz que Deus, não podendo fazer o mundo eterno, dá a ele o Tempo, imagem imóvel da eternidade.’ O cinematográfico é a expressão a mais apropriada da temporalidade imagética da memória. (BENSAID, 2009, p. 7).⁶⁹

Os artifícios de montagem que são indicados por Bensaid através deste repertório cinematográfico é um traço comum às considerações sobre a literatura, enfim, como foi o que apresentamos ao falarmos da construção alegórica e seus recursos composicionais. Por isso, tais manifestações artísticas poderão ser vistas aqui, ao menos sobre este quesito técnico, como objetos convergentes e próximos. Ambos, cinema e literatura, acionam a

⁶⁸ Dans cette thèse apparaît aussi, littéralement, l’idée de l’image (image dialectique) comme la forme par excellence, exclusive, sous laquelle le passé, au sens strict, se représente. L’image détient le pouvoir auratique de contredire au déroulement mécaniquement indifférent du temps devenu étalon et équivalent général des rapports sociaux. D’où d’ailleurs le pouvoir fascinant des images cinématographiques, dont les télescopes, les fondus enchaînés, les retours en arrière, défient de leur rythme ensorcelé la linéarité temporelle et conservent le rare pouvoir de faire encore rêver. (BENSAID, 2009, p. 7).

⁶⁹ Bergson avait deviné ce pouvoir magique de la lanterne à images: “Les Formes que l’esprit isole et emmagasine dans des concepts ne sont alors que des vues prises (des prises de vues?) sur la réalité changeante. Elles sont des moments cueillis le long de la durée, et, précisément parce qu’on a coupé le fil qui les reliait au temps, elles ne durent plus. Elles tendent à se confondre avec leur propre définition, c’est-à-dire avec la reconstruction artificielle et l’expression symbolique qui est leur équivalent intellectuel. Elles entrent dans l’éternité, si l’on veut; mais ce qu’elles ont d’éternel ne fait plus qu’un avec ce qu’elles ont d’irréel. Au contraire, si l’on traite le devenir par la méthode cinématographique, les Formes ne sont plus des vues prises sur le changement, elles en sont les éléments constitutifs, elles représentent tout ce qu’il y a de positif dans le devenir [...]. C’est ce que Platon exprime dans son magnifique langage, quand il dit que Dieu, ne pouvant faire le monde éternel, lui donna le Temps, image immobile de l’éternité.” Le cinématographe est l’expression la plus appropriée de la temporalité imagée de la mémoire. (BENSAID, 2009, p. 7).

imagem como recursividade primária nas suas atividades criativas. Sobretudo, essa referência necessária ao mundo das artes propriamente dito, desde o lugar estético-político em que nos situamos, implicam uma abordagem complexa desses processos. Por este motivo, em lugar comum, as imagens resistem ao modo instrumentalizado da racionalidade e vão de encontro com o pensamento positivista de estratificação dos objetos. Afora aquela discussão para se definir a operação de cada uma dessas manifestações sobre a matéria a que dão sentido e forma, sendo a literatura possuidora dos sentidos como o cinema seria de uma imagética depurada, temos então sua unidade prevista neste aspecto crítico. Ou seja, um desejo comum da arte em quebrantar o fluxo das continuidades mecanicistas e positivas implementado sobre o mundo das significações e dos sentidos na instrumentalização da razão e da linguagem.

Ainda sobre isso, é interessante comentar a imbricação de tais (múltiplas) manifestações expressivas num segundo nível de integração que se passa no terreno propriamente técnico em consonância com o que Benjamin assumiu para todas as esferas da realidade. Isto é, nos parece que seu pensamento tende a manter essas transações conceituais e interpelações sobre a estética e a matéria de sua elaboração teórica como resistência a qualquer hierarquização no plano de sua interconexão, e/ou, relação interna. Claro, por estar de acordo com uma interpretação da realidade que enxerga nessas imbricações uma dialética primordial, a saber, entre o construto estético e a experiência social. Outro exemplo desse tipo de leitura feita por Benjamin está em “O Narrador”, texto no qual, para explicar à historiografia uma passagem das formas épicas de narração, Benjamin declina à origem da forma épica. Na citação que escolhemos, enfim, Benjamin fala do papel da memória na descrição de tal relação:

Mnemosyne, a deusa da reminiscência, era para os gregos a musa da poesia épica. Esse nome chama atenção para uma decisiva guinada histórica. Se o registro escrito do que foi transmitido pela reminiscência — *a historiografia* — representa uma zona de indiferenciação criadora com relação as várias formas épicas (como a grande prosa representa uma zona de indiferenciação criadora com relação às diversas formas métricas), sua forma mais antiga, a epopéia mais propriamente dita, contém em si, por uma espécie de indiferenciação a narrativa e o romance. Quando no decorrer dos séculos o romance começou a emergir do seio da epopeia, ficou evidente que nele a musa épica — a reminiscência — aparecia sob outra forma que na narrativa. (BENJAMIN, 1987, p. 211, grifo nosso).

O que vemos então é o romance se distanciar das formas épicas na mesma medida em que a historiografia (e esta é a zona de indiferenciação, diz Benjamin) se reaproxima

das formas de sua narratividade se nos detivermos ao cerne do problema que nos impele a aceitar sua mutualidade intrínseca. Isto porque o seu registro escrito é guiado pelo objetivo de transmissão das reminiscências soerguido pela letra empregada nas narrativas. O apontamento exato para o momento em que as formas épicas se dividem em duas outras perspectivas na modernidade da crítica benjaminiana admite exatamente isso. Nas “Teses”, Benjamin explora as alegorias e o espírito da narratividade que viemos expor religado, por sua vez, ao seu ímpeto político. Nos atentamos para essa valorização sem deixar de perceber os fios que asseguram os polos da instabilidade que faz de sua teorização uma incursão particular. O cenário propício para a especulação, que é interposta por aquela leitura barroca sobre a linguagem decaída, e que participa desse mesmo ímpeto.

A rememoração, como termo sinônimo dessa força explorada sobre as reminiscências, se tornará, no bojo das “Teses”, a via de contorno para uma historiografia que decide seu modelo ao se posicionar frente ao positivismo historicista. Como escreve Bensaïd acerca da tese de número VI: “Articular historicamente o passado (isso que constitui precisamente o trabalho do historiador) não se resume a reconhecer o que ele realmente é. Esta seria a ilusão tipicamente positivista quanto a verdade documentária da história, garantida pela permanência do passado no seu ser.” (BENSAÏD, 2009, p. 7).⁷⁰ Ao que Bensaïd acrescenta outra das mais profundas afinidades desta concepção benjaminiana sobre a história exatamente com aquela de Charles Péguy: “Para Benjamin, como para Péguy, a história não é decididamente uma ciência, porém, uma rememoração. A rememoração é uma experiência ‘que nos preserva de conservar a história de maneira fundamentalmente a-teológica.’ O sujeito é aqui presente” (BENSAÏD, 2009, p. 9).⁷¹ Esta afirmação decisiva está estreitamente vinculada, portanto, a um sujeito que está situado historicamente, mas não só isso, que também está posicionado como aquele que resiste ao se encontrar no lugar de ameaça — e antes de qualquer outra uma ameaça de cair no esquecimento. Segundo Bensaïd, a rememoração está diretamente ligada a presença de uma subjetividade reconquistada: “[O sujeito é “presentificado”] Porque ele se move pelo

⁷⁰ Articuler historiquement le passé (ce qui constitue précisément le travail de l'historien) ne se résume pas à le reconnaître tel qu'il a réellement été. Ce serait l'illusion positiviste typique quant à la vérité documentaire de l'histoire, garantie par la permanence du passé en son être. (BENSAÏD, 2009, p. 7).

⁷¹ Pour Benjamin, comme pour Péguy, l'histoire n'est décidément pas une science mais une remémoration. La remémoration est une expérience qui nous défend de concevoir l'histoire de manière fondamentalement a-théologique [...]. (BENSAÏD, 2009, p. 7).

materialismo histórico para apreender no passado ‘a imagem (*das Bild*) que se impõe ao imprevisto (*unversehens*) no momento do perigo’ no ‘sujeito histórico’ (*dem historischen Subjekt*).” (BENSAID, 2009, p. 7-8).⁷²

Bensaid destaca que a tarefa entregue ao historiador materialista (e heterodoxo) será a mais urgente de refundar a esperança a partir dessa relação que agora virá tecer com o passado e sua reminiscência (rememoração):

Ao historiador na sua solitude (*Geschichtsschreiber*) reincide o dom de atizar no passado a flâmula da esperança (*das Funken der Hoffnung*). O princípio esperança! Revelado novamente, atizado pelo escritor da história, convencido de que os mortos eles mesmos não estarão em segurança se o inimigo os abater. Ele porta sobre seus ombros e na sua pluma uma responsabilidade retroativa diante do passado, mais que diante do tribunal do devir (*Pandora*): o dever de os revelar, que restaria sem cumprimento e os condenariam a eternidade recomeçou desde a derrota, em caso de perecimento do redentor. (BENSAID, 2009, p. 7).⁷³

O termo radical de sua presentificação devém através do exercício de rememorar dada ao historiador revolucionário e assim se adequa a uma força decisiva que o Messias — situado em terra, como vimos antes — deverá assumir plenamente. E, deste modo, método e práxis revolucionárias se ativam mutualmente porque, segundo Bensaid, ainda devemos observar em torno da tese de número VI o seguinte detalhe: “O Messias não vem, neste caso, somente como redentor. Ele vem, velha obsessão apocalíptica, como vencedor do Anticristo, libertar um passado cativo. Como sublinha Ivernel [1933-2016], nas *Teses*, luta de classes e messianismo ‘se reativam mutualmente’” (BENSAID, 2009, p. 8).⁷⁴ Ainda sobre esta fronteira Bensaid deve recobrir um conceito de melancolia que se distancia (ao revés do próprio comentário de Lowy que vimos antes, por exemplo) de uma melancolia romântica. Uma melancolia firmada sobre a narrativa histórica que, sobretudo, se distingue pela radicalidade que encontramos no seu distanciamento com

⁷² Puisqu’il s’agit pour le matérialiste historique de saisir du passé « l’image (*das Bild*) qui s’impose à l’improviste (*unversehens*) au moment du danger » au « sujet historique » (*dem historischen Subjekt*). (BENSAID, 2009, p. 7-8).

⁷³ À l’historiographe seul (*Geschichtsschreiber*) revient le don d’attiser pour le passé la flamme de l’espérance (*das Funken der Hoffnung*). Le principe espérance! Réveillé à nouveau, attisé par l’écrivain d’histoire, convaincu que les morts eux-mêmes ne seraient pas en sécurité si l’ennemi l’emportait. Il porte sur ses épaules et dans sa plume une responsabilité rétroactive, devant le passé, plutôt que devant le tribunal de l’avenir (*Pandora*): le devoir de les réveiller, qui resterait inaccompli et les condamnerait à l’éternité recommencée de la défaite, en cas de défaillance du rédempteur. (BENSAID, 2009, p. 7).

⁷⁴ Le Messie ne vient donc pas seulement comme rédempteur. Il vient, vieille obsession apocalyptique, comme vainqueur de l’Antéchrist, délivrer un passé captif. Comme le souligne Ivernel, dans les *Thèses*, lutte de classe et messianisme ‘se réactivent mutuellement’. (BENSAID, 2009, p. 8)

relação aos vultos do progresso — como nas palavras de Bensaïd: “A história, longe de se empenhar na escalada monumental do progresso, e antes de toda repetição e gaguejo da derrota. Espiral *desesperançosa* desta derrota que introduz a grande tristeza histórica.” (BENSAID, 2009, p. 8).⁷⁵ Ao que Bensaïd acrescenta o caráter desta melancolia ainda maior ao dizer: “A melancolia que um Saint-Just [1767-1794] ou um Blanqui, amargam é a melancolia clássica, mais profunda e mais cruel que a melancolia romântica.” (BENSAID, 2009, p. 8).⁷⁶

O temário da melancolia se estende diretamente à tese de número VII, nos comentários de Bensaïd, e será, neste momento, que o autor nos indica a interface estética das “Teses” em definitivo. Nesta “Tese”, a abertura que Benjamin compõe por uma passagem da *Ópera dos três vinténs*, de Brecht, também faz parte da elaboração de Bensaïd — o que destacamos para reafirmar o espírito da escrita de Benjamin sempre voltado para o referencial da literatura que cerca o espírito das “Teses”: “O excerto de Brecht evoca, de novo, a desolação, o “spleen” doloroso da derrota, o grande frio histórico que envolve os vencidos.” (BENSAID, 2009, p. 9).⁷⁷ Sobretudo, outra das referências profundas dessa mesma tese de número VII, que resgata uma importante camada literária na composição do espólio é Flaubert (1821-1880). Por sua vez, Bensaïd não deixa de destacar o encontro do espírito melancólico a que viemos acentuar e a influência desse literato — isso ao comentar o trecho da “Tese” em que Benjamin circunscreve a força necessária para ressuscitar Cartago, que fora reclamada veemente pelo romancista francês:

A tristeza que ele evoca (Flaubert invoca) é um grande vazio, uma façanha de se abster de si mesmo, paralelo ao dandismo de Baudelaire, triste da sua ‘gravitação na frivolidade’: ‘a melancolia é o germe da lucidez na catástrofe da modernidade’ [citação de Bensaïd a Guy Hocuenghem, René Schérer, *l’ame atomique*, Albin Michel, Paris, 1986, p. 64]. Porque os homens de gênio são aqueles homens melancólicos (Aristóteles)? Nós recordamos a melancolia de um Durer. O melancólico olha mais além, e a ‘melancolia replica a catástrofe moderna pela expressão atravessada por um desencantamento universal [ao fazer citação a mesma referência anterior] (BENSAID, 2009, p. 9).⁷⁸

⁷⁵ L’histoire, loin de gravir l’escalier monumental du progrès, est avant tout répétition et bégaiement de la défaite. Spirale désespérante de la défaite qui introduit à la grande tristesse historique. (BENSAID, 2009, p. 8).

⁷⁶ La mélancolie qui ronge Saint-Just ou Blanqui, la mélancolie classique, plus profonde et cruelle que la mélancolie romantique. (BENSAID, 2009, p. 8)

⁷⁷ La mélancolie qui ronge Saint-Just ou Blanqui, la mélancolie classique, plus profonde et cruelle que la mélancolie romantique. (BENSAID, 2009, p. 8)

⁷⁸ La tristesse qu’il invoque est un grand vide, une façon de s’absenter de soi-même, pareil au dandysme de Baudelaire, triste de sa “gravité dans le frivole”: “la mélancolie est le germe de la lucidité dans la

E a possibilidade de uma revisão da melancolia, firmada por seu insumo estético, Bensaïd irá nos revelar, na seguinte passagem, ainda no comentário sobre a mesma tese de número VII:

A melancolia é aqui, acima de tudo, uma categoria estética, que evoca o homem sem poder de Benjamin, *o homem sem qualidade de Musil* [Robert Musil, escritor austríaco, 1880-1942], ou o rei sem divertimento de Pascal. O homem desastrado e completamente vazio, tão ‘cheio e tomado por mil causas essenciais para o langor’ que a menor coisa ‘como um bilhar e uma bola que ele lança é o suficiente para o divertir’: ‘como fosse um guia que o rei sozinho, sem qualquer satisfação de ser, sem qualquer sentido para o espírito, sem companhia, o imaginemos; e nós veremos que um rei sem divertimentos é um homem tomado pela miséria. (BENSAÏD, 2009, p. 9).⁷⁹

Na sequência de sua exposição, Bensaïd precipita uma intersecção que se estende de Pascal a Blanchot, a qual viemos destacar ao notarmos também uma importante referência a Pascal no texto de “O Narrador”. A partir desse motivo, seguimos para nosso momento final, ao encontrarmos nessa direção outra experiência que extrapola as limitações empiristas e meramente fatalistas do historicismo, da dominação da natureza, o trabalho, etc. Todavia, antes de qualquer coisa, o texto sobre Leskov traz um parágrafo em que Benjamin anuncia primeiro uma reviravolta quanto ao termo da continuidade, inserido no âmbito restrito do romance. E, como dissemos, o fio que nos remete a este marco (reversão da ideia de continuidade e, posteriormente, da experiência na construção da narrativa histórica) será pautado pela figura emblemática de Pascal. Façamos desse ponto comum o mote para o salto teórico que pretendemos chegar com a reformulação das noções. Portanto, da experiência histórica e da narrativa histórica como construção (reconstituição):

Como disse Pascal, ninguém morre tão pobre que não deixe alguma coisa atrás de si. Em todo caso, ele deixa reminiscência, embora nem sempre elas encontrem um herdeiro. O romancista recebe a sucessão quase sempre com

catástrofe de la modernité”. Pourquoi les hommes de génie sont-ils des Mélancoliques (Aristote)? On retrouve la *melancolia* chez Dürer. Le mélancolique regarde au-delà, et la “mélancolie réplique à la catastrophe moderne par l’expression outrée d’un désenchantement universel”. (BENSAÏD, 2009, p. 9).

⁷⁹ La mélancolie est ici, avant tout, une catégorie esthétique, qu’évoque l’homme sans pouvoir de Benjamin, *l’Homme sans qualités* de Musil, ou le roi sans divertissement de Pascal. L’homme si malheureux et si vain, si «plein de mille causes essentielles d’ennui» que la moindre chose ‘comme un billard et une balle qu’il pousse suffisent pour le divertir’: ‘qu’on laisse un roi tout seul, sans aucune satisfaction des sens, sans aucun soin de l’esprit, sans compagnie, penser à lui tout à loisir; et l’on verra qu’un roi sans divertissement est homme plein de misère’. (BENSAÏD, 2009, p. 9).

uma profunda melancolia. Pois, assim como se diz num romance de Arnold Bennet que uma pessoa que acabara de morrer ‘não tinha de fato vivido’, o mesmo costuma acontecer com as somas que o romancista recebe de herança. Georg Lukács viu com grande lucidez esse fenômeno. Para ele, o romance é ‘a forma do desenraizamento transcendental’. Ao mesmo tempo, o romance, o romance segundo Lukács, é a única forma que inclui o tempo entre os seus princípios constitutivos. O ‘tempo’, diz a *Teoria do Romance*, ‘só pode ser constitutivo quando cessa a ligação com a pátria transcendental... Somente o romance... separa o sentido e a vida, e, portanto, o essencial e o temporal; podemos quase dizer que toda ação interna do romance não é senão a luta contra o poder do tempo... Desse combate... emergem as experiências temporais autenticamente épicas: a esperança e a reminiscência... Somente no romance... ocorre uma reminiscência criadora, que atinge seu objeto e o transforma... O sujeito só pode ultrapassar o dualismo da interioridade e da exterioridade quando percebe a unidade de toda a sua vida... na corrente vital de seu passado, resumida na reminiscência... A visão capaz de perceber essa unidade é a apreensão divinatória e intuitiva do sentido da vida, inatingido e, portanto, inexprimível.’ (BENJAMIN, 1987, p. 212).

Esta escolha mais forte de Pascal não poderia nos escapar por um sem-número de motivos, dentre os quais está esse que sublinhamos no excerto que trouxemos, a saber, quanto ao revés radical sobre a continuidade. Isto é, aquela noção de uma continuidade progressiva, largamente criticada pela filosofia histórica encontrada nas “Teses” se diferencia tal continuidade entre interior/exterior como unidade vital do sujeito. De certo modo, posta como unidade que resume o que chamamos neste trabalho de integralidade sob o prisma de uma abertura radical da história. Esta margem que é antecipada por este tópico encontrado na teoria da literatura que nos permite destacar uma atividade de construção (ou, reminiscência) e o ar rarefeito de uma experiência positivada é posta, por seu turno, como algo de incontornável. Ainda, seguimos até o ponto em que Bensaid nos anuncia: o fio condutor para repensarmos uma práxis sim, mas concebido no âmbito renovado de uma profunda relação disruptiva entre teoria e prática que possibilita a construção.

Por este caminho, nos vale destacar que Bensaid evoca Pascal para demonstrar essa mesma noção de integralidade por um viés comparativo a Blanqui, e nos escreve: “Blanqui é igualmente um melancólico diante aos dois infinitos, ao modo de Pascal, aquela solitude que ele cita nas primeiras linhas de *Eternidade*. Ele reconhece nele um semelhante, um poeta materialista do infinito e da eternidade.” (BENSAID, 2009, p. 9).

⁸⁰A integralidade proposta em ambos os pensamentos, de Pascal a Blanqui, portanto, atravessam um mergulho extremo na reconstituição do passado — no sentido contraposto

⁸⁰ Blanqui est également un mélancolique devant les deux infinis, à l’instar de Pascal, le seul qu’il cite dans les premières lignes de son *Éternité*. Il reconnaît en lui un semblable, un poète matérialiste de l’infini et de l’éternité. (BENSAID, 2009, p. 9)

a escalada para o progresso positivista — e acedem ao meio estético como signo dessa comunhão. Seu afastamento, com relação a mecanização do pensamento, igualmente se religa, e Bensaid descreve sua afinidade — marcada pelo aspecto temporal — na seguinte passagem:

Como Pascal [como Pascal, também Blanqui] juntamente a Descartes, ‘inútil e vão’, quem bem teria vontade de poder se passar por Deus mas não guarda, pelo impulso original, mais do que um Deus acessório e artificioso, Blanqui polêmico com Laplace. É ‘um ultramatemático’ o julga, armado da ‘convicção de uma harmonia e de uma solidez inalterável da mecânica celeste. Sólido mais que sólido, pleno. Ele vai, portanto, distinguir entre o universo e um relógio’ [citação direta a Blanqui sempre que assinalado com aspas simples]. ‘Sendo assim, é para nós o desconhecido. O devir de nossa terra, como seu passado, mudará milhões de vezes a rota. O passado é um acontecimento por se fazer, é nosso. O devir será fechado somente quando da morte do globo’ (BENSAID, 2009, p. 9).⁸¹

Bensaid propõe o estreitamento dessa vinculação entre a melancolia e a esfera estética, que finalmente nos atende em nossos esforços como objeto direto do que viemos propor ao considerarmos este atravessamento peculiar para leitura que tecemos das “Teses. Como atravessamento, que insurge na fortuna escrita deste documento e o espírito (melancólico e revolucionário) impresso na sua criação — afirmado este entrelaçamento das referências sublinhadas a partir dos comentários de Bensaid:

Segue daí [em referência ao trecho anterior] que o desencantamento sidéral de Pascal e Blanqui, a dois séculos de distância, *preenchem uma inesgotável melancolia estética*: ‘O homem é a feição do universo o enigma do infinito e da eternidade, e o grão de sabre é igual ao homem’; ‘No fundo, esta eternidade do homem pelos astros é melancólica e mais triste ainda essa sequestração dos mundos-irmãos pela inexorável barreira do espaço’; ‘Isso que nós chamamos de progresso é quebrantado sobre cada terra, e se evanece com ele. Sempre e, portanto, no campo terrestre, o mesmo drama, o mesmo cenário, sobre a mesma cena a direita, uma humanidade brilhante, sobrevalorizava sua grandeza, se afiançando ao universo e vivendo na sua prisão como na imensidade, por se aprofundar logo neste globo qual tem resguardado no mais profundo desdém o fardo de seu orgulho. Mesma monotonia, mesmo imobilismo nos astros estrangeiros. O universo se repete sem fim e ostensivo sobre o espaço. A eternidade joga imperturbavelmente no infinito as mesmas representações.’ (BENSAID, 2009, p. 9).⁸²

⁸¹ Comme Pascal avec Descartes, ‘inutile et vain’, qui aurait bien voulu pouvoir se passer de Dieu mais ne garde, pour la chiquenaude originelle, qu’un Dieu accessoire et truqueur, Blanqui polémique avec Laplace. C’est ‘un ultramathématicien’ juge-t-il, armé de la ‘conviction d’une harmonie et d’une solidité inaltérable de la mécanique céleste. Solide, très solide, soit. Il faut cependant distinguer entre l’univers et une horloge’. ‘Désormais, c’est pour nous l’inconnu. L’avenir de notre terre, comme son passé, changera des millions de fois de route. Le passé est un fait accompli; c’est le nôtre. L’avenir sera clos seulement à la mort du globe.’ (BENSAID, 2009, p. 9).

⁸² D’où le désenchantement sidéral que Pascal et Blanqui, à deux siècles de distance, emplissent d’une inépuisable mélancolie esthétique: ‘L’homme est à l’égal de l’univers l’énigme de l’infini et de l’éternité,

Contudo, o intelectual francês não deixa de assinalar esse tópico de transição, não menos importante, em que diferencia, então, a melancolia (não romântica) daquela que será identificada ao próprio historicismo: “A melancolia historicista é outra. Ela distorce seu surgimento por entrar em empatia (Adorno) com o vencedor. Triste genealogia da dominação. Porque nós não escapamos a íntima ligação do presente e o passado” (BENSAID, 2009, p. 9).⁸³ Ao que Bensaid complementa com uma passagem que atinge o cerne da questão sobre esse tipo de sentimento que nos aborda em riste e que assopra os calcanhares de nossa própria atividade sempre passível de autocrítica: “Sob o pretexto de não o ligar, nós escolhemos o presente (...) Aqueles que, justamente, dominam e perpetuam as vitórias passadas. A neutralidade positiva é a forma de afetividade interior que liga os vencedores entre eles, *como um signo acadêmico de reconhecimento.*” (BENSAID, 2009, p. 9-10, *grifo nosso*).⁸⁴ Nos termos de Bensaid (2009), isso seria parte de uma direção bem determinada que regride ao triunfo absurdo daqueles que não somente vão transmitir, indiferentes aos excluídos os laureis da vitória, mas se apegam aos bens culturais de suas conquistas como símbolo de cada abatimento cultural que promulgam.

E para falar sobre este processo cruel, Bensaid assevera sua descrição, de uma dominação cultural (posteriormente, veremos, também da natureza), enfim, nas seguintes palavras: “O cortejo triunfal (*Triumphzug*) não cessa de remoer vagamente os vencidos pregados sob o solo. Como sempre o butim segue esse cortejo. Erigido em patrimônio cultural, ele perpetua a lembrança da derrota e testemunha o enlaçamento fatal do mestre

et le grain de sable l'est à l'égal de l'homme'; 'Au fond, elle est mélancolique cette éternité de l'homme par les astres et plus triste encore cette séquestration des mondes-frères par l'inexorable barrière de l'espace'; 'Ce que nous appelons le progrès est claquemuré sur chaque terre, et s'évanouit avec elle. Toujours et partout, dans le camp terrestre, le même drame, le même décor, sur la même scène étroite, une humanité bruyante, infatuée de sa grandeur, se croyant l'univers et vivant dans sa prison comme dans l'immensité, pour sombrer bientôt avec le globe qui a porté dans le plus profond dédain le fardeau de son orgueil. Même monotonie, même immobilisme dans les astres étrangers. L'univers se répète sans fin et piaffe sur place. L'éternité joue imperturbablement dans l'infini les mêmes représentations'. (BENSAID, 2009, p. 9)

⁸³ La mélancolie historiciste est autre. Elle fuit son néant pour entrer en empathie (Adorno) avec le vainqueur. Triste généalogie de la domination. Car on n'échappe pas au nœud qui unit le présent au passé. (BENSAID, 2009, p. 9)

⁸⁴ Sous prétexte de le nier, on choisit un présent. Celui qui va de soi. Celui qui, justement, domine et perpétue les victoires passées. La neutralité positive est la forme d'intropathie qui lie les vainqueurs entre eux, comme un signe académique de reconnaissance. (BENSAID, 2009, p. 9-10)

e do escravo.” (BENSAID, 2009, p. 10).⁸⁵ Motivo este que Bensaid sintetiza exatamente ao deflagrar sua dialética imanente pelas seguintes palavras: “Cultura e barbárie formam uma duplicidade dialética infernal. E a barbárie resta onipresente neste processo de transmissão do documento de cultura.” (BENSAID, 2009, p. 10).⁸⁶ Dito isto, observamos que, na transição para os comentários da tese de número VIII, o ônus deixado aos excluídos deste cortejo hegemônico, preencheria o largo fio de um verdadeiro estado de exceção. Ou seja, nas palavras de Bensaid: “A tradição dos oprimidos nos ensina que o estado de exceção é a regra (Brecht)” (BENSAID, 2009, p. 10).⁸⁷ E o peso dessa assertiva declina, novamente, a uma consideração sobre Blanqui e o ataque que este último emprega ao continuísmo fatalista positivista:

Blanqui se contentaria em denunciar a ‘doutrina do progresso contínuo’ como ‘uma fantasia dos tempos de transição’ [ao se referir ao próprio texto de Blanqui] e de fustigar a ‘mania’ positivista do progresso, qual proclama retrógrada a renascença das letras greco-latinas. ‘Não há o progresso’, porque exatamente como aqui o passado para nós representaria a barbárie e o devir significaria progresso, ciência, bonança. Ilusões! O passado tem visto sobre todos nossos olhos vidrados as mais brilhantes civilizações desaparecerem sem deixar vestígios. E elas desaparecerão também sem nos deixar qualquer espólio.’ Retornando a imagem das locomotivas da história, Benjamin, por sua vez designa a Revolução antes de qualquer coisa como a paragem, a interrupção, o fato de disparar o sinal de alarme. (BENSAID, 2009, p. 10).⁸⁸

O contraste refinado daquela continuidade encontrada nas linhas de “O Narrador”, que conformou o liame de uma integralidade entre a experiência interna e a experiência externa da subjetividade, parece tomar seu cabo. Isto é, a continuidade a ser combatida na sua pretensa otimização da história será esta a que Blanqui e, no seu espírito, Benjamin, extraem sobre a ideologia do progresso. E isso porque, como vimos, e esta parece ser a única certeza que temos no programa das “Teses”, nada garante a sobrevida das

⁸⁵ Le cortège triomphal (*Triumphzug*) ne cesse de piétiner lourdement les vaincus cloués au sol. Comme toujours, le butin suit ce cortège. Érigé en patrimoine culturel, il perpétue le souvenir de la défaite et témoigne de l’enlacement meurtrier du maître et de l’esclave. (BENSAID, 2009, p. 10).

⁸⁶ Culture et barbarie forment un couple dialectique infernal. Et la barbarie reste omniprésente dans le processus de transmission du document de culture. (BENSAID, 2009, p. 10).

⁸⁷ La tradition des opprimés nous enseigne que l’état d’exception est la règle (Brecht). Cet enseignement prend ici un sens historique précis et circonstancié. Pour la première fois, le texte aborde de front des considérations douloureusement contemporaines. (BENSAID, 2009, p. 10).

⁸⁸ Blanqui se contentait de dénoncer la ‘doctrine du progrès continu’ comme ‘une fantaisie des temps de transition’, et de fustiger la ‘manie’ positiviste du progrès, qui proclame rétrograde la renaissance des lettres gréco-latines. ‘Il n’y a pas de progrès’, car ‘jusqu’ici le passé pour nous représentait la barbarie et l’avenir signifiait progrès, science, bonheur. Illusions! Ce passé a vu sur tous nos globes sésies les plus brillantes civilisations disparaître sans laisser de traces. Et elles disparaîtront encore sans en laisser davantage’ Retournant l’image des locomotives de l’histoire, Benjamin à son tour désigne plutôt la Révolution comme l’arrêt, l’interruption, le fait de tirer le signal d’alarme. (BENSAID, 2009, p. 10).

civilizações, da cultura, dos povos, segundo a ordenação natural de seu direito a história. Talvez seja esse marco catastrófico que poderá nos dar a esperança de que seja narratividade de reconstrução, a partir dos destroços reclamados então, que teremos material para arquitetar um novo programa de atitude engajada e revolucionária. Afinal, como Bensaid afeita nas linhas que escreve acerca da tese de número X — ao seguirmos de perto seu roteiro: “A ideologia mecânica do progresso (ao seu senso do real), se opõe o aleatório e o senso de virtual; ao culto demagógico e conservador da massa, a responsabilidade consciente da vanguarda; ao aparelho burocrático incontrolado, a democracia autêntica” (BENSAID, 2009, p. 11).⁸⁹ Ora, atrelado a isso, como aparece nos comentários sobre a tese de número XI, agora sob a intervenção do intelectual socialista e pré-marxista, Charles Fourier, — nesta passagem extrema em que Bensaid nos apresenta valores poéticos — podemos notar que:

A guerra ideológica continua. Benjamin opõe novamente, às ‘concepções positivistas’ as fantásticas imaginações de Charles Fourier. Fourier, é ‘a atração apaixonada’: ‘Um dos erros da política civilizada é o de não contar em nada com o prazer, ignorar que ele deve entrar para repartir em toda especulação acerca do bem social. É a moral que engana assim os espíritos sobre este ponto [...] especulando sobre a utilidade sem integrar o agradável.’ [Entre aspas simples citação a Blanqui]. (BENSAID, 2009, p. 13).⁹⁰

E, sobretudo, as “fantásticas imaginações” de Fourier serão responsáveis por nada menos que uma justíssima reconquista das fontes imaginárias desde a própria natureza, por força de uma visão que passa ao largo da industrialização moderna:

“Benjamin evoca todas essas criações virtuais da imaginação [tais como aquelas de Fourier], nas quais a reconciliação com uma natureza humanizada é uma humanidade naturalizada. Por seu turno um trabalho ilustre que, longe de pilhar (*auszubeuten*) a Natureza, será a medida para revelar as criações virtuais que dormitam nela.” (BENSAID, 2009, p. 13).⁹¹

⁸⁹ À l’idéologie mécanique du progrès (à son sens du réel), s’opposent l’aléatoire et le sens du virtuel; au culte démagogique et moutonnier de la masse, la responsabilité consciente de l’avantgarde; à l’appareil bureaucratique incontrôlé, la démocratie authentique. (BENSAID, 2009, p. 11).

⁹⁰ La guerre idéologique continue. Benjamin oppose à nouveau, à ces ‘conceptions positivistes’ les fantastiques imaginations de Charles Fourier. Fourier, c’est ‘l’attraction passionnée’: ‘Une des erreurs de la politique civilisée est de compter pour rien le plaisir, ignorer qu’il doit entrer pour moitié dans toute spéculation sur le bonheur social. C’est la morale qui fausse ainsi les esprits sur ce point [...] spéculant sur l’utile sans y joindre l’agréable’ (BENSAID, 2009, p. 13)

⁹¹ Benjamin évoque toutes ces créations virtuelles de l’imagination, dont la réconciliation avec une nature humanisée est une humanité naturalisée. Cela illustre un travail qui, loin de piller (*auszubeuten*) la Nature, soit en mesure de réveiller les créations virtuelles qui dorment en elle. (BENSAID, 2009, p. 13).

Sua disputa ideológica se configura num espaço de criação dedicado a este imaginário que se desvia por um traçado peculiar e que atua por uma defesa de outra modernidade possível desde os seus elementos fundantes como, por exemplo, o trabalho: “Aqui, a imaginação estética e poética se opõe ao imaginário pobre da tecnocracia. Complementaridade entre uma ideia corrompida do trabalho, à qual responde a natureza de Dietzgen, que se oferece vulgarmente grátis, dada” (BENSAID, 2009, p. 13).⁹² Sua diferença poética pode, inclusive, estar contraposta, segundo a leitura de Bensaid, à lógica progressiva que calcula o avanço irresistível para toda humanidade e toda sua produção. Essa que não poderia ser melhor explicitada na sua diferença, por exemplo, no tratamento para a temporalidade que dariam as duas perspectivas nas suas modalidades radicalmente opostas — qual Bensaid lança mão ao dizer: “A ideia do progresso ilimitado e contínuo se mostra sistemático a partir do tempo mecânico, homogêneo e vazio, desencantado. A continuidade é vacuidade” (BENSAID, 2009, p. 15).⁹³ E, por isso mesmo, Bensaid instala em torno da tese de número XIII o seguinte quadro — nesta deflação flagrante do cerne da ideologia do progresso fixada na citação direta a Péguy, em que lemos:

Péguy enfim no *Clio*: ‘Aqui as perdas são adquiridas e os ganhos não mais, não podem ser. Esta é a lei comum, geral, de todo temporal [...]’ (referência a entropia termodinâmica). ‘O movimento lógico é de crer, de professar que naturalmente autor ganha a cada vez, avança a cada vez, progride a cada vez [...]. O Movimento lógico [...], seu orgulho de subir e seu orgulho de escalar, é aquele que a cada vez sabe mais, cada vez ele sabe melhor [...].’ Confusão típica do quantitativo e do qualitativo. (BENSAID, 2009, p. 15).⁹⁴

Observemos que a qualidade de outra temporalidade aparece aqui fortemente marcada por seu vínculo e compromisso, não somente com a metodologia marxiana, porém, além disso, com vistas a uma leitura crítica desta mesma tradição. O seu caminho, enfim, como viemos sublinhar, devém à uma dialética que aparece como algo intrínseco para determinada atividade filosófica histórica. Como nas palavras de Bensaid, afinal,

⁹² Ici, l’imagination esthétique et poétique s’oppose à l’imaginaire pauvre de la technocratie. Complémentarité entre une idée corrompue du travail, à laquelle répond la nature de Dietzgen, qui s’offre vulgairement gratis, corvéable à merci. (BENSAID, 2009, p. 13).

⁹³ L’idée du progrès illimité et continu fait système avec celle d’un temps mécanique, homogène et vide, désenchanté. La continuité est vacuité. (BENSAID, 2009, p. 15).

⁹⁴ Péguy enfin dans *Clio*: ‘[...] Ici les pertes sont acquises et les gains ne le sont pas, ne peuvent pas l’être. C’est la loi commune, générale, de tout le temporel [...]’ (référence à l’entropie thermodynamique). « Le mouvement logique est de croire, de professer que naturellement l’auteur gagne à chaque fois, avance à chaque fois, progresse à chaque fois [...]. Le Mouvement logique [...], son orgueil d’escalier et son orgueil d’échelle, c’est qu’à chaque fois sachant plus, chaque fois il sait mieux [...].’ Confusion typique du quantitatif et du qualitatif. (BENSAID, 2009, p. 15).

mesmo a dialética em Marx permanece em aberto: “Em resposta, reestabelecendo o tempo dialético contra o tempo lógico (de Péguy), formalmente lógico, a revolução não é mais, como para Marx, a locomotiva da história lançada afortunadamente sobre seus trilhos, mas ‘pode ser’ antes de mais nada a interrupção consistindo em ‘lançada sobre o sinal de alarme’” (BENSAID, 2009, p. 15).⁹⁵ Esta imagem do “alarme de incêndio” em contraposição ao progresso da locomotiva, suposta por Marx, sustenta justamente o olhar para o perigoso destino lógico que a ideologia do progresso mantivera armazenada até, pelo mesmo, o pensamento de Benjamin que encontramos nas “Teses”. Conforme escreve Bensaid:

Benjamin compreende bem o perigo: somente ‘o conceito dialético do tempo histórico’ permite romper as antinomias insolúveis’ quais decolam a crença no progresso, na perfectibilidade indefinida, e a ideia do eterno retorno, no fundo complementares. Somente a interrupção leva ao curso uma novidade distinta da insípida modernidade. (BENSAID, 2009, p. 15).⁹⁶

O salto que Bensaid desperta nas suas especulações de sobrevoo sobre as “Teses”, e com o qual nos alinhamos nessa demonstração, está colocado no comentário que o autor faz para a tese de número XVII, e o problema do método é seu impulso primário. Isto nos parece de suma importância porque também nos ajuda a responder um questionamento legítimo sobre determinado aspecto que assumimos em nossa interpretação. A saber, se não seria o caso de estarmos enganados por levarmos adiante um programa de engajamento que se encerra no meio da linguagem, da literatura e da expressão estética. E que, ainda por este motivo, se este for nosso engano, não estaríamos nos distanciando perigosamente do genuíno engajamento daqueles que estão nas linhas de frente e, até mesmo do próprio contexto de Benjamin, completamente imerso na violência que o afligia. Nossa resposta, ao perpassar os critérios dessa leitura que Bensaid nos relegou sobre as “Teses”, por si só, justifica a escolha deste comentário, escolhido para compor a pequena introdução que a dissertação procura dedicar ao documento de 1940. Portanto, cumprimos nosso trajeto pelos seguintes passos e ressignificamos cada desvio e rastro que o plano geral anuncia sob este ponto final, a ser, por fim, minimamente contemplado.

⁹⁵ En réponse, rétablissant le temps dialectique contre le temps logique (de Péguy), formellement logique, la révolution n’est plus, comme chez Marx, la locomotive de l’histoire bien lancée sur ses rails, mais ‘peut être’ plutôt l’interruption consistant à ‘tirer sur le signal d’alarme’ (BENSAID, 2009, p. 15).

⁹⁶ Benjamin comprend bien le danger: seul ‘le concept dialectique de temps historique’ permet de rompre les ‘antinomies insolubles’ qui découlent de la croyance dans le progrès, dans la perfectibilité indéfinie, et l’idée d’éternel retour, au fond complémentaires. Seule l’interruption laisse passer une nouveauté distincte de l’insipide modernité. (BENSAID, 2009, p. 15).

O que acontece neste sentido é que, como nas palavras de Bensaïd (2009), logo veremos, precisamos ter o maior cuidado com a delicadeza do conceito de experiência, que funciona como suporte para o engajamento interposta às “Teses”. Isto porque a experiência é tão importante para nossa definição, pautada pela confluência das esferas estética e política, quanto para o antagonismo marcado nas “Teses” pelo positivismo. Ora, o pensamento positivista se alimenta do apelo empírico desde que dogmaticamente enuncia sua precisão histórica fixada justamente no espectro factual. Na parca experiência do acúmulo (do Capital cultural principalmente) e amontoa seus objetos sobre um imenso vazio onde o tempo quantificado do relógio mecânico avança sem cessar. Mas acontece que essa postura historicista está tão presa aos dados e fatos que comportam esse processo que o exercício teórico que sustém permanece em um espaço limitado. Como nas palavras de Bensaïd: “O historicismo é fraco, desprovido de armadura teórica.” (BENSAÏD, 2009, p. 18).⁹⁷ Ao que o autor complementa ao acertar diretamente os flancos expostos da ideologia historicista — e por extensão diríamos todo o positivismo progressista: “Seu método procede por adição. Em digna escassez, ele exprime a massa de frutas para suprir o insaciável apetite do tempo homogêneo e vazio, de uma plenitude fictícia, puramente quantitativa, que é procurada em vão. Que sublinha o vazio sem o esgotar.” (BENSAÏD, 2009, p. 18).⁹⁸

Em resposta ao esvaziamento historicista do papel teórico que cumpre a tarefa da filosofia histórica que encontramos nas “Teses” o novo marxismo que Benjamin busca nos revelar inverte tal relação por um artifício teórico basilar. Como nos aponta Bensaïd: “A historiografia materialista repousa ao contrário sobre um princípio construtivo. A ordem teórica não é a ordem empírica. Ela é reconstrução. E Marx é seu fabuloso padrinho.” (BENSAÏD, 2009, p. 18).⁹⁹ Ao que Bensaïd complementa com uma breve descrição daquilo a que viemos chamar de marxismo heterodoxo: “Forte perspicácia de Walter Benjamin em ultrapassar a marxiologia de seu tempo. O movimento das ideias como propõe compete ao pensamento e não aos fatos.” (BENSAÏD, 2009, p. 18).¹⁰⁰ Além

⁹⁷ L’historicisme est flasque, dépourvu d’armature théorique. (BENSAÏD, 2009, p. 18).

⁹⁸ Sa méthode procède par addition. En digne épargnant, il entasse la masse des fruits pour combler l’insatiable appétit du temps homogène et vide, d’une plénitude fictive, purement quantitative, qui est alors vainement cherchée. Que souligne le vide sans l’épuiser. (BENSAÏD, 2009, p. 18)

⁹⁹ L’historiographie matérialiste repose au contraire sur un principe constructif. L’ordre théorique n’est pas l’ordre empirique. Il est reconstruction. Et Marx en est un fabuleux bâtisseur. (BENSAÏD, 2009, p. 18).

¹⁰⁰ Forte perspicacité de Walter Benjamin en avance sur la marxiologie de son temps. Le mouvement des idées comme leur repos appartient à la pensée et non aux faits. (BENSAÏD, 2009, p. 18)

disso, as lentes de Bensaid elencam o teor estritamente complexo e inovador da composição benjaminiana que atravessa materialismo e idealismo, por fim:

Paradoxo materialista que afirma a cota voluntarista, ou mais simplesmente ativa, do idealismo. E quando o pensamento faz sua parada (*Stillstellung*) e se cristaliza numa constelação saturada de tensão (de contradições) ela comunica um choque (Blanqui e as constelações) nas quais ela jorra como a própria memória. (BENSAID, 2009, p. 18).¹⁰¹

Nossa descrição vem deslocar essa proposta que Bensaid (2009) interpõe ao plano das “Teses” ao meio estético em que buscamos, em comum, a construção de uma narrativa plenamente coberta por imagens e recursos literários e referenciais do crítico de literatura Walter Benjamin. Este reclame que deve estar compreendido no interior da obra de Benjamin ao seguirmos o universo intelectual e o contexto social em que o autor se encontra e como responde ao mesmo. Inclusive, este conceito que pontuamos ao longo da dissertação nos serve de entrelaçamento necessário para uma leitura que poderia ser o contrapelo das próprias “Teses” de 1940. Ao que gostaríamos de ilustrar ainda, com este último recorte no qual Bensaid, por generosidade, fez valer ao século que agora nos atravessa,

O resultado de seu método não é outro que o de um revés, porque na obra, é a obra de uma vida, na obra de uma vida, é uma época, e na época o curso mesmo da história que são conservados e suprimidos de vez. Ultrapassados. O geral no singular, a história na obra, na irredutível singularidade estética. É, com Proust, o muro amarelo, a sonata, ou ainda o Aleph de Borges como concentração do mundo. (BENSAID, 2009, p. 18).¹⁰²

CONCLUSÃO

Como dissemos na apresentação que fizemos para o trabalho nossa perspectiva metodológica foi levar ao cabo aquilo que Benjamin chamou de desvio no prefácio de

¹⁰¹ Paradoxe matérialiste qui affirme le côté volontariste, ou plus simplement actif, de l'idéalisme. Et lorsque la pensée fait halte (*Stillstellung*) et se cristallise dans une constellation saturée de tension (de contradictions) elle communique un choc (Blanqui et les constellations) dans lequel elle jaillit en tant que mémoire. (BENSAID, 2009, p. 18).

¹⁰² Le résultat de sa méthode n'est autre qu'un renversement; car dans l'oeuvre, c'est l'oeuvre d'une vie, dans l'oeuvre d'une vie, c'est une époque, et dans l'époque le cours même de l'histoire qui sont conservés et supprimés à la fois. Dépassés. Le général dans le singulier, l'histoire dans l'oeuvre, dans l'irréductible singularité esthétique. C'est, chez Proust, le pan de mur jaune, la sonate, ou encore l'aleph de Borges comme concentration du monde. (BENSAID, 2009, p. 18).

“Origem do drama barroco alemão”; e o desvio como quebra da intencionalidade pretensamente firmada na teleologia das coisas previstas, vistas como acabadas antes de serem acometidas pelo devir revoltoso da história e decantadas pelo espectro do factual. O sobrevoo que escolhemos tomar acerca do corpus benjaminiano foi inspirado por este preceito ao levarmos em consideração que a volta ao princípio que também está vinculada ao que Benjamin chamou, então, de método como desvio, exige o apurar da perspectiva. Isto é, o exercício da leitura e interpretação tomado sem necessariamente estarmos limitados a cronologia estrita — apesar de termos registrado cada datação do corpus — nos levou à uma constituição de relações para uma remissão possível ao princípio que colocamos, de observação sobre o aspecto estético encontrado na estrutura geral do texto. E, ainda assim, quando nos dávamos conta de estarmos inseridos em qualquer região marcada por esquemas impostos sobre a obra, o primeiro recurso para não estagnarmos e nos acanharmos com seus contornos e artifícios foi buscar os desvios pelos quais escaparíamos das amarras conceituais que pudessem nos entreter.

O texto dessa dissertação se inicia com uma descrição do pressuposto encontrado no pensamento de Benjamin que intermedia os problemas centrais a serem tratados na sua filosofia de modo geral, a saber, sobre a localidade e a importância do pensamento imagético na construção das reflexões filosófico-críticas do autor. Neste sentido, procuramos a origem dessa vertente em “Doutrina das semelhanças”, texto da década de 1930, em que Benjamin valoriza a importância da mimética segundo um contraste do espírito do homem pré-moderno e o abandono das fontes imaginativas do conhecimento em várias instâncias como é recorrente na modernidade. Isto porque, como diria Benjamin, são os estudos das antigas tradições que nos exigem um novo olhar para as semelhanças, e também este motivo pode servir para falarmos então de um abandono precário que a modernidade susteve no caso da astrologia, por exemplo, e outras manifestações como a narrativa. Desse primeiro passo, seguiu-se a descrição minuciosa, como dissemos, do conceito de alegoria a partir do arcabouço teórico que recolhemos no comentário geral sobre a obra de Benjamin. Vimos nas alegorias uma fonte privilegiada daquilo que significa a utilização do pensamento imagético nas reflexões sobre a modernidade e na crítica benjaminiana do historicismo, do cientificismo e do positivismo.

Terminarmos nosso primeiro capítulo com uma leitura de “Origem do drama barroco alemão”, sempre de olhos naquilo que este texto central da obra traz para

abordagem das alegorias e procuramos elevar esse motivo teórico sobre o teatro e a dramaturgia à sua performatividade e aplicação na escritura das “Teses”. Isto é, viemos sobrepor lâminas de leitura para os textos enunciados como se estivéssemos no lugar do Benjamin, o autor das “Teses”, com a pesquisa feita para escrita de sua tese de livre docência na cabeça, e essa crença na virtude dos temas como elementos da obra foi uma constante nas escolhas que fizemos. A organização interna da obra nos interessa também como quebra para aquilo que deveria ser a estratificação do pensamento benjaminiano em estanques de interesse; seja metafísico, seja materialista, seja revolucionário, seja estético, etc. Dito isto, o temário das alegorias nos conduziu à visão melancólica como dispositivo de uma leitura, primeiro da linguagem e, em seguida, da história, dirigido a um mundo arruinado e excludente onde a tarefa messiânica renasce por força de uma nova interpretação dos acontecimentos. Uma concepção diferente para a própria noção de verdade, reposta no lugar de abertura da história, e não qualquer resignação melancólica, esmorecimento banal e *tristesse*, é o espírito que enxergamos se arvorar neste interstício.

Claro, procuramos relacionar este modo receptivo da melancolia a biografia de Benjamin, contudo, ao invés de empregarmos à percepção de seu sofrimento um motivo para qualquer tipo de langor atrelado ao teor melancólico de seu pensamento, pensamos um espírito benjaminiano que organiza seu pessimismo de forma combativa e decidida. Vimos então, no olhar melancólico a política da redenção, primeiro como a virtude do pensamento que desperta em meio a queda adâmica e resguarda a fruição dessa nova linguagem maculada pelo ajuizamento (mundano) como possibilidade singular para redenção; como interpretação do sentido na linguagem que nomeia e designa o mundo. Logo, passamos deste movimento para atuação benjaminiana das significações sobre a narrativa e a crítica também na sua interface política, segundo determinada vinculação entre essa vertente teórica sobre a linguagem e a polêmica com outra teoria que se afasta de seu termo primordial declinando para o convencionalismo linguístico. Ou seja, Benjamin parece entrar em conflito com todo declínio teórico sobre a linguagem — a teoria burguesa da linguagem — que acredita na parcialidade da significação restringida ao modelo comunicacional. Pelo contrário, Benjamin parece estar certo de uma única coisa sobre essa questão da linguagem em seu plano filosófico, de uma ponta a outra, Para o filósofo: a linguagem que nomeia as coisas no/do mundo nos apresenta uma verdade como fortuna genuína desta mesma apresentação.

Finalmente, dentre aquelas abordagens que nos atravessaram durante a pesquisa sobre as “Teses” escolhemos uma para comentarmos mais detidamente que é a versão dada por Daniel Bensaid, encontrada no seu blog homônimo do autor, com texto de 2009. A partir dessa escolha buscamos cumprir o papel técnico de uma livre tradução para o texto além, obviamente, de pôr em jogo as maiores afinidades da abordagem de Bensaid com aquilo que já havíamos enunciado sobre o modelo literário do testemunho benjaminiano. Neste comentário Bensaid dispõe um sem-número de alianças literárias que parecem sustentar o arcabouço mais profundo das “Teses” e foi esse o mote de nossa observação e destaque na tarefa de tradução. Sem mais, ainda gostaríamos de formalizar um reparo incontornável para leitura das “Teses” que é nosso descompasso com o lançamento da tradução e comentário de Márcio Seligman Silva e Adalberto Muller qual, certamente, inaugura um novo panorama no horizonte de interpretação das “Teses”. Como justificativa precisamos dizer que já havíamos terminado nosso último capítulo quando tomamos o conhecimento dessa iniciativa felicíssima para todos nós que sabemos o quanto Benjamin seguirá como nosso alarme sob cada retomada e nuance de seu pensamento (!).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor, W., **Correspondência 1928-1940 Adorno Benjamin**, Tradução de José Marcos Mariane de Macedo. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

ADORNO, Theodor, **Notas de Literatura**, Tradução de Celeste Aída Galeão, Idalina Azevedo da Silva. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1991.

ADORNO, Theodor, **Primeiros escritos filosóficos**, Tradução de Verlaine Freitas. São Paulo: Editora Unesp, 2018.

BENJAMIN, Walter, **Ensaio reunidos: escritos sobre Goethe**, Tradução de Mônica Krausz Bornebusch, Irene Aron e Sidney Camargo. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2018.

BENJAMIN, Walter, **Escritos sobre mito e linguagem**, Tradução de Susana Kampff Lages, Ernani Chaves. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2013.

BENJAMIN, Walter, **Ensaio sobre Brecht**, Tradução de Claudia Abeling. São Paulo: Boitempo, 2017.

BENJAMIN, Walter, **Linguagem, tradução, literatura: Filosofia, teoria e crítica**, Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.

BENJAMIN, Walter, **Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre Literatura e História da Cultura**, Tradução de Sérgio Paulo Rouanet, Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin, São Paulo. Editora Brasiliense: 1987.

BENJAMIN, Walter, **O Anjo da História**, Tradução de João Barrento, São Paulo. Autêntica, 2ª Ed., 2012.

BENJAMIN, Walter, **Origem do drama barroco alemão**, In: _____. Alegoria e drama trágico, Edição e Tradução de João Barrento, Belo Horizonte. Autêntica Editora, 2011.

BENSAID, Daniel, **Thèses sur Le concept d'histoire**, Disponível em: <http://danielbensaid.org/Walter-Benjamin-theses-sur-le-concept-d-histoire?lang=fr>
Acesso em: 17/09/2018.

CANTINHO, M. J., “Georg von Hamann e Benjamin: Linguagem e Revelação”. *Cadernos Benjaminianos* 11, p. 32-51, 2016.

CANTINHO, M. J., **O anjo melancólico: Ensaio sobre o conceito de alegoria na obra de Benjamin**. Paris: Nota de Rodapé Edições, 2015.

EAGLETON, Terry, **A Ideologia da Estética**, Tradução de Mauro Sá Rego Costa, Rio de Janeiro. Jorge Zahar Ed. Ltda., 1993.

EAGLETON, Terry, **As Ilusões do Pós-Modernismo**, Tradução de Elisabeth Barbosa, Rio de Janeiro. Jorge Zahar Ed. Ltda., 1998.

EAGLETON, Terry, **Marxismo e crítica literária**, Tradução de António Souza Ribeiro, Porto. Edições Afrontamento, 1978.

FISCHER, Ernest, **A necessidade da arte**, Tradução de Leandro Konder, Rio de Janeiro. LTC, 9ª Ed., 2007.

GAGNEBIN, Jeanne Marie, **História e narração em Walter Benjamin**, São Paulo. Perspectiva, 2009. (Estudos; 142 / série dirigida por J. Guinsburg).

GAGNEBIN, Jeanne Marie, Do conceito de Darstellung em Walter Benjamin ou Verdade e Beleza. In **KRITERION**, Belo Horizonte, nº 112, p. 183-190, dez/2005.

GAGNEBIN, Jeanne Marie, **Walter Benjamin: os cacos da história**, Tradução de Sônia Salzstein. São Paulo: n-1 edições, 2018.

JAMESON, Frederick, **Marxismo e Forma: teorias dialéticas da Literatura no século XX**, Tradução de Iumna Maria Simon, coordenação Ismail Xavier; Fernando Oliboni, São Paulo. Editora Hucitec, 1985.

JAMESON, Frederick, **Brecht e a questão do método**, Tradução de Maria Sílvia Betti, Prefácio e revisão técnica Iná Camargo Costa, São Paulo. Cosac Naify, 2013.

LAGES, S. K. “Walter Benjamin, Tradutor de Baudelaire”. *ALEA* 9 (2), p. 239-249, 2007.

LOWY, Michael, **A estrela da manhã: surrealismo e marxismo**, Tradução de Eliana Aguiar, Rio de Janeiro. Civilização Brasileira, 2002.

LOWY, Michael, Progrès et catastrophe. La conception de l'histoire de Walter Benjamin. **Historien**: A review of the past and other stories. Greek. v. 4, p.199-205, 2003.

LOWY, Michael; ROBERT, Sayre, Figures du romantisme anti-capitaliste. In____: **L'Homme et la société**, Actualité des philosophes de l'École de Francfort. pp. 99-121. n. 69-70, 1983.

Disponível em: http://www.persee.fr/doc/homso_0018-4306_1983_num_69_1_2142.

Acesso em: 21/09/2018

LOWY, Michael. **Método dialético e teoria prática**, Tradução de Reginaldo Di Piero, Rio de Janeiro. Paz e Terra, 1978.

LOWY, Michael; SAYRE, Robert, **Revolta e Melancolia: O Romantismo na contramão da modernidade**, Tradução de Nair Fonseca, São Paulo. Boitempo Editorial: 2015.

LOWY, Michael, **Romantismo e Messianismo: Ensaio sobre Lukács e Benjamin**, São Paulo. Editora Perspectiva, 1990. (Coleção Debates, 234)

LOWY, Michael, **Walter Benjamin: aviso de incêndio. Uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”**, Tradução de Wanda Nogueira Caldeira Brant; Tradução das “Teses”, Jeanne Marie Gagnebin; Marcos Lutz Muller, São Paulo. Boitempo, 2005.

MATOS, Olgária C. F., **A Escola de Frankfurt: luzes e sombras do Iluminismo**, São Paulo. Moderna, 1993 (Col. Logos).

NIETZSCHE, Friedrich, **Obras incompletas**, Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho, São Paulo. Editora 34: 2014.

OTTE, G; VOLPE, M. L. “Um olhar constelar sobre o pensamento de Benjamin”. **FRAGMENTOS** (18), p. 35-47, 2000.

ROCHLITZ, Rainer, **O desencantamento da arte: a filosofia de Walter Benjamin**, Tradução de Maria Elena Ortiz Assumpção, Revisão técnica Márcio Seligmann, Bauru, São Paulo. Edusc: 2003.

SELLIGMAN-SILVA, Marcio, **Ler o livro do mundo: Walter Benjamin Romantismo e Crítica Poética**. São Paulo: Illuminuras, 2020

SELLIGMAN-SILVA, Marcio, **Sobre o Conceito de História: Edição Crítica**. Tradução de das Teses Adalberto Muller; Marcio Selligman-Silva. São Paulo: Alameda Editorial, 2020.

TRAVERSO, Enzo, **La pensée dispersée; figures de l'exil juif**. Paris: Lignes, 2004.

TRAVERSO, Enzo, **Melancolia de Esquerda: Marxismo, História e Memória**, Tradução de André Bezamat. Belo Horizonte: Âyiné, 2018.

WILLIAMS, Raymond, **A produção social da escrita**, Tradução de André Glaser. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

WILLIAMS, Raymond, **Cultura e materialismo**, Tradução de André Glaser. São Paulo: Editora da Unesp, 2011.

WILLIAMS, Raymond, **Cultura e Sociedade: De Coleridge a Orwell**, In: _____. O artista romântico, Tradução de Vera Joscelyne, Petrópolis, Rio de Janeiro. Vozes, 2011.

WILLIAMS, Raymond, **Política do modernismo: contra os novos conformistas**, Tradução de André Glaser. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

