

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO PARANÁ – PUCPR
CENTRO DE TEOLOGIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

MÁRCIO JAREK

ENTRE A HESITAÇÃO E A AÇÃO:
A MELANCOLIA, O BARROCO E A LITERATURA
EM WALTER BENJAMIN

CURITIBA - PR
2006

MÁRCIO JAREK

ENTRE A HESITAÇÃO E A AÇÃO:
A MELANCOLIA, O BARROCO E A LITERATURA
EM WALTER BENJAMIN

Dissertação de Mestrado apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em Filosofia
da Pontifícia Universidade Católica do
Paraná como requisito parcial para a
obtenção do título de Mestre em Filosofia.

Orientador: Prof. Dr. Francisco Verardi
Bocca.

CURITIBA - PR

2006

MÁRCIO JAREK

ENTRE A HESITAÇÃO E A AÇÃO:
A MELANCOLIA, O BARROCO E A LITERATURA
EM WALTER BENJAMIN

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO PARANÁ – PUCPR

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Pontifícia Universidade Católica do Paraná como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Filosofia.

COMISSÃO EXAMINADORA

Orientador Prof. Dr. Francisco Verardi Bocca
Pontifícia Universidade Católica do Paraná - PUCPR

Prof. Dr. Ascísio dos Reis Pereira
Pontifícia Universidade Católica do Paraná - PUCPR

Profª Drª Anita Helena Schlesener
Universidade Tuiuti do Paraná – UTP

Curitiba, 31 de Agosto de 2006.

À

*Minha Família, Fan
e amigos, que irmanados
no tempero deste mesmo humor,
continuam a rolar a pedra
até o topo.*

AGRADECIMENTOS

Primeiramente ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Pontifícia Universidade Católica do Paraná pela bolsa que me foi concedida para realizar os estudos necessários para este trabalho.

Aos professores e funcionários que colaboraram, cada um à sua maneira, para que este “pedaço de mim” viesse à tona.

Ao Professor Dr. Antonio Edmilson Paschoal pela confiança depositada a cada novo prazo estipulado. Afinal a produção filosófica não é a mesma que produz mercadorias.

Aos Professores Doutores Ascísio dos Reis Pereira e Anita Helena Schlesener e ao Professor Delcio Junkes, pelas preciosas observações críticas comunicadas ao longo da pesquisa e no Exame de Qualificação.

A minha irmã que, pelas duras discussões, garantiu minha visão crítica.

A todos os amigos e amigas que, pela presença próxima ou distante, sempre souberam me incentivar a permanecer na luta, especialmente ao professor Arilson Pereira do Vale, Lyard Libório, Márcio Pheper e Leonardo P. Camargo.

E por fim, ao meu orientador, Prof. Dr. Francisco Verardi Bocca, aquele que antes de tudo compreendeu meu trabalho com os olhos de um amigo, depositando confiança e servindo-me de palavras de estímulo.

Minha eterna gratidão.

Somente uma perspectiva distanciada, disposta, inicialmente, a abrir mão da visão da totalidade, pode ensinar o espírito, num processo de aprendizagem ascética, a adquirir a força necessária para ver o panorama, sem perder o domínio de si mesmo.

W. Benjamin

RESUMO

O presente trabalho tem por objetivo tentar demonstrar a intrincada relação entre o sentimento da melancolia e a capacidade de ação crítica e criadora expressos, aparentemente, em grande parte da obra e da vida do pensador alemão Walter Benjamin. A melancolia, que influenciou o estado de espírito de muitas épocas, veio a ser determinante nos humores do Barroco do século XVII e pôde ser observada mais facilmente na análise das transformações das técnicas de produção literária durante a constituição da Modernidade, com a “morte” das grandes narrativas e a atrofia das experiências que lhe eram inerentes. A melancolia marcaria, ao longo dos últimos séculos, uma subjetividade carregada de contradições, ora proporcionando a *apatia*, a hesitação e a inércia, ora provocando a constituição de elementos de ação e de visão crítica por intermédio da linguagem de múltiplas significações da alegoria presente, sobretudo, na poesia francesa do século XIX com Charles Baudelaire e na obra do escritor tcheco Franz Kafka. Nessa mesma perspectiva, a análise benjaminiana do drama barroco alemão, em nosso estudo tomado como o ponto de partida e o principal referencial sobre a caracterização da melancolia, serviu de base para a constituição de um método inovador de pesquisa filosófica e que pode contribuir decisivamente para a compreensão “monadológica” dos conteúdos de verdade dispersos na realidade histórica, bem como, assegurar instrumentos de resistência crítica frente a uma atualidade repleta pelo sentimento de “catástrofe permanente”.

Palavras-chave: Melancolia, Barroco, Alegoria, Literatura, Walter Benjamin.

ABSTRACT

The present work has for objective to try to demonstrate the intricate relation enters the feeling of the melancholy and the capacity of critical and creative action expresses, parently, to a large extent of the workmanship and the life of the German thinker Walter Benjamin. The melancholy, that influenced the state of spirit of many times, came to be determinative in the moods of the Baroque one of century XVII and could more easily be observed in the analysis of the transformations of the techniques of literary production during the constitution of Modernity, with the “death” of the great narratives and the atrophy of the experiences that it were inherent. The melancholy would mark, throughout the last centuries, a loaded subjectivity of contradictions, however providing the apathy, the hesitation and inertia, however provoking the constitution of elements of action and critical vision for intermediary of the language of multiple meaning of the present allegory, over all, in the French poetry of century XIX with Charles Baudelaire and in the workmanship of the writer Czech Franz Kafka. In this same perspective, the Benjamin’s analysis of the German baroque drama, in our study taken as the starting point and the main source on the characterization of the melancholy, served of base for the constitution of an innovative method of philosophical research and that it can contribute decisively for “monadological” understanding of the dispersed contents of truth in the historical reality, as well as, assure instruments of critical resistance front to the present time full of the feeling of “permanent catastrophe”.

Keywords: Melancholy, Baroque, Allegory, Literature, Walter Benjamin.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1. UM HOMEM EM UM TEMPO SOMBRIO	16
1.1 WALTER BENJAMIN E A REPÚBLICA DE WEIMAR	16
1.2 A MODERNIDADE E SEU TEMPO DE INFERNO E DE ESQUECIMENTO	25
1.3 SOB O SIGNO DA <i>ERLEBNIS</i> : NARRAÇÃO, EXPERIÊNCIA E MELANCOLIA	30
EXCURSO - WALTER BENJAMIN SOB O SIGNO DE SATURNO	37
2. BARROCO E MELANCOLIA.....	41
2.1 A OBRA <i>ORIGEM DO DRAMA BARROCO ALEMÃO</i>	41
2.2 AS “ <i>QUESTÕES INTRODUTÓRIAS DE CRÍTICA DO CONHECIMENTO</i> ”	47
2.3 O <i>TRAUERSPIEL</i>	52
2.4 ANTÍTESES SEM SÍNTESE: A SUBJETIVIDADE MELANCÓLICA	58
2.5 HAMLET, PRÍNCIPE MELANCÓLICO.....	64
3. RUÍNAS: MELANCOLIA, ALEGORIAS E LITERATURA	70
3.1 RUÍNAS E <i>CONTEÚDOS DE VERDADE FILOSÓFICA</i>	70
3.2 MELANCOLIA/ALEGORIA	74
3.3 BAUDELAIRE, POETA ALEGÓRICO.....	79
3.4 A PROPÓSITO DE KAFKA	85
<i>PONDERACIÓN FINAL</i>	92
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	96
OBRAS UTILIZADAS:.....	96
OBRAS CONSULTADAS:.....	100

INTRODUÇÃO

Seria a história da filosofia uma imensa história da melancolia?

Certamente, o filósofo e crítico berlinense, Walter Benjamin (1892-1940) também se colocou diante deste mesmo questionamento. Segue que, ao longo de toda a trajetória do pensamento ocidental, uma figura obscura pareceu estar sempre à espreita e ser o motivo para a operação de grandes e constantes especulações. Motiva-nos questionar se seria o sentimento melancólico o principal motivo para o “afastamento” que o intelectual realiza na sua ação de “pensar a si mesmo” e, por consequência, “pensar a realidade”. Essas objeções estão longe de se comportarem como novidades no panorama filosófico e mais longe estão de ganharem um termo final. A melancolia é uma antiga acompanhante da humanidade e, assim como esta última, também possui uma história cheia de inconstâncias e que pode ser acompanhada através de inúmeras manifestações. Cabe aqui, nesta introdução, apenas um breve relato desse trajeto¹.

As primeiras referências, ao sentimento que hoje conhecemos como melancolia, remontam ao Antigo Testamento. Por volta de 1.000 a 800 anos antes de Cristo, as passagens bíblicas sobre os reis israelitas apresentam a descrição de personalidades complexas, cheias de ambigüidades, clarividências e possuídas por “maus espíritos”. Comportamentos que mais tarde, na Grécia clássica, passando pelos pré-socráticos até chegar a Hipócrates, o “Pai da Medicina”, encontrará seus primeiros “olhares clínicos”. Ainda conforme Sclyar, a medicina hipocrática, a partir de observação empírica, atribuirá ao desequilíbrio entre os quatro humores básicos do corpo. O sangue, a linfa, a bílis amarela e a bílis negra eram os responsáveis

¹ Cf. as observações contidas nos livros *Saturno nos Trópicos: A melancolia Européia chega ao Brasil* de Moacyr Scliar e *Filosofia Cinza: A melancolia e o corpo nas dobras da escrita* de Márcia Tiburi.

pelo surgimento das doenças e dos temperamentos humanos. Nesse sentido, o acúmulo da bÍlis negra era a causadora do temperamento mais patológico, a melancolia. Um comportamento inconstante e ao mesmo tempo fascinante que Aristóteles relacionaria à genialidade.

É Aristóteles que coloca o primeiro grande problema sobre as potencialidades da subjetividade melancólica: *“Por que razão todos os que foram homens de exceção no que concerne à filosofia, à ciência do Estado, à poesia ou às artes são manifestamente melancólicos?”*²

Esse problema motiva boa parte da pesquisa tanto na medicina quanto na filosofia da Antiguidade. Nesse período, era bem aceita a concepção de que o melancólico reside por natureza no desequilíbrio. A melancolia era o *ethos* dos homens voltados à ruminação especulativa. A bÍlis negra de natureza inconstante, sempre mutável e volátil, modela de acordo com seu estado a personalidade do melancólico que, incessantemente, tem que estar se refazendo e se redefinindo. Tanto a medicina de Galeno de Pérgamo (129 a 200 d. C.) quanto as correntes filosóficas helenísticas acreditavam que o “tratamento” para os efeitos “coléricos” da melancolia seria a busca por elementos que propiciassem o equilíbrio dos humores. Ao demasiadamente quente indica-se o frio e ao demasiadamente libertino sugere-se o estoicismo. Essa concepção invade a cultura árabe da Idade Média e estabelece, por volta do século IX, uma correlação astrológica entre humores e planetas. Logo a melancolia, pela suas característica, estaria sob o “signo” de Saturno, o planeta distante e de lenta revolução. Destaca Moacyr Scliar que *“até hoje o qualitativo ‘soturno’, corruptela de Saturno, é sinônimo de melancólico.”*³

É também com a Idade Média que surge a ligação cristã da melancolia com o pecado da *acédia* ou acídia (do grego, “indiferença”). A *acédia* é a inércia do coração e está associada à tentação do demônio e à tentação da carne. O indivíduo acometido pela *acédia* torna-se vagaroso, seu espírito e seu corpo sofrem um forte abatimento e há a perda pelo gosto da vida. Uma perda que nesse período representava a perigosa perda pelo “gosto de Deus”. Com o Renascimento e a Reforma Protestante, decorre o abandono do conceito de *acédia* e a retomada da melancolia que Aristóteles relacionou à produção intelectual e artística. Com este

² Cf. Moacyr Scliar na *Problemata* XXX na obra aristotélica *O Homem de gênio e a melancolia*.

³ SCLiar, Moacyr. *Saturno nos Trópicos: A melancolia Européia chega ao Brasil*. p. 74.

fenômeno, a melancolia passa a ser novamente estudada em diferentes círculos, tanto por médicos quanto por pensadores, que visam escapar das interpretações estritamente teológicas impostas pela Igreja em relação à conduta humana e prenunciado a chegada da psicologia.

É na modernidade que ocorre uma espécie de obsessão pela melancolia. Multiplicam-se os trabalhos que, direta ou indiretamente, traziam a melancolia como tema, tanto no campo das artes, ao exemplo das gravuras de Dürer, das pinturas de Bosch, da literatura de Shakespeare e de Erasmo de Roterdã, quanto na medicina, na filosofia e na ciência com Giordano Bruno, Timothy Bright, René Descartes, Pascal, Robert Burton entre outros. Este novo sentimento melancólico nascia de uma conjuntura sombria de epidemias de peste, de caça às bruxas, de guerras equilibradas pelo crescente desejo capitalista de enriquecimento através de uma busca maníaca que fez os navios atravessarem o oceano e chegarem às Américas.

Nesta fase, já por volta dos séculos XVI e XVII, a melancolia penetra por entre o crescente capital mercantil e nas ações da Contra-Reforma e torna-se a rainha do período Barroco. A falta de transcendência desse período ocasiona a dura revelação da fragilidade das criaturas, da sua inexorável finitude. Aspecto que é bem explorado por Walter Benjamin em *Origem do Drama Barroco Alemão* (1928) e que configura para o pensador um poderoso instrumento de compreensão da história que se seguiu a esse momento. A partir do Iluminismo no século XVIII, e a sua conseqüente Industrialização ao longo do século XIX, a sensação de perda se torna crescente. Segue que da perda origina-se o luto e deste fortalece-se o sentimento ambíguo da melancolia. Nesse mesmo sentido, a humanidade, por fim, chega ao século XX ainda sob o signo de Saturno. Logo, questiona-se: esta melancolia quer ainda mostrar sua face crítica ou provocar a inércia entre os pensadores destes últimos instantes da história da humanidade?

O mundo era tão amplo e as possibilidades da razão esclarecida eram tão imensas que se tornaram irreais. Acabaram perdendo-se por entre o mito do progresso rápido e administrado e pelo autoritarismo do desejo de desencantamento e dominação da natureza e do mundo e, por conseqüência, da dominação do homem pelo próprio homem. É dessa maneira que os pensadores do início do século XX observavam atônitos à *démarche* angustiante da civilização ocidental. É

assim que os pensadores da chamada *Escola de Frankfurt* recebem a herança filosófica de seu tempo e, é por este caminho que traçam seus focos de pesquisa. Sobre este aspecto, Olgária Matos afirma que...

Leitores de Nietzsche, os frankfurtianos sabem que aderir à razão é tarefa difícil. (...) O projeto frankfurtiano procura destacar os aspectos noturnos do Iluminismo. (...) se perguntam por que as promessas iluministas não foram cumpridas, por que o mundo da boa vontade e da paz perpétua não se concretizou. (...) O progresso se paga com coisas negativas e aterradoras, entre elas o desaparecimento do sujeito autônomo em um totalitarismo uniformizante.⁴

Além da sucessão filosófica carregada de pessimismo e descrença em relação à sociedade, legado aos frankfurtianos através de suas leituras originais de autores tão distintos quanto Freud, Weber, Nietzsche e Marx, os pensadores da Teoria Crítica da Sociedade, assim como boa parte dos intelectuais alemães das primeiras décadas do século XX, vivenciaram o caos político, cultural, econômico e social de duas guerras mundiais e da fragilidade econômica da República Weimar, da ascensão do nazismo e do stalinismo e da revolução da técnica. Quadro que tende a engrossar ainda mais o sentimento coletivo de esfacelamento de um projeto racional de esclarecimento das massas, de um reino da abundância, da liberdade e da igualdade proposto pelo Iluminismo.

É nesse contexto que surge a figura do pensador judeu-alemão Walter Benjamin, importante contribuidor afastado, solitário, melancólico e não menos polêmico dos escritos do Instituto de Pesquisa Social da chamada Escola de Frankfurt. Pensador singular que sabia com extrema habilidade movimentar-se pelas distintas áreas da crítica de arte, do ensaio, da tradução, da produção filosófica e de um certo “engajamento”, ou melhor, “posicionamento” político, ideológico e, até mesmo, teológico.

Diante desse quadro pessimista e, modificando a expressão gramsciana, poderíamos questionar: Como ser melancólico nas análises e crítico alegre nas ações? Ou ainda, como procurar a ação diante de tanta possibilidade para a hesitação?

Pois bem, o presente trabalho pretende identificar os traços do papel desempenhado pela melancolia na elaboração de um pensamento altamente crítico

⁴ MATOS, Olgária C. F. *A Escola de Frankfurt: luzes e sombras do Iluminismo*. p. 31-32.

e, sobretudo, criativo na obra de Walter Benjamin. Tarefa esta que passa pela análise de conceitos contidos nos escritos que tratam, sobretudo, da literatura do período barroco à idade contemporânea.

Walter Benjamin, que teve uma experiência dolorosa de vida, produziu textos carregados de crítica e de aspectos sombrios, compondo uma obra monumental de caráter constantemente fragmentário, aforismático e, por vezes, desconexo. Mas que de maneira alguma diminui a importância de sua brilhante contribuição para a tradição filosófica. Característica que torna o alcance dos objetivos deste trabalho algo bastante complexo. Benjamin não deixou nenhum sistema filosófico, tampouco se dispôs a fazer isto, fato que possibilita infinitas composições e leituras, mas que também propicia facilmente os perigos da superficialidade, do irracionalismo e da dispersão. Para tanto, optou-se por elaborar este trabalho em três momentos distintos que tentam dar conta do objetivo maior de reconhecer a face crítica da melancolia nos escritos benjaminianos.

Em um primeiro momento, serão analisados o contexto singular da Alemanha do período da República Weimar e sua intrincada relação com os traços da personalidade “sob o signo de Saturno” de nosso pensador: a figura do intelectual acometido de uma constante “má sorte”, tentando ingressar na carreira acadêmica em um país em estado de crise. Uma crise política e econômica manifesta e outra crise ancestral mais profunda: a crise de toda a modernidade. Uma modernidade que tenta de modo recalcado restituir traços de um Classicismo perdido, mas que propõe a todos um ritmo de tempo infernal e de esquecimento coletivo. Um período que marca a experiência de vida do pensador e que se torna essencial para a elaboração do genuíno diagnóstico do declínio da experiência coletiva (*Erfahrung*) em um moderno mundo caótico e cheio de desesperança. Um mundo que em muito se assemelha aos cenários das peças do período barroco.

O segundo capítulo, o ponto principal do trabalho, dedica-se ao exame da estrutura da obra de maturidade de Benjamin, *A Origem do Drama Barroco Alemão* (1928). Uma obra que é o ponto de partida para a identificação e a compreensão da função da melancolia nos demais escritos benjaminianos. Será buscada nessa análise a interpretação do binômio *Trauerspeil* e Melancolia. A interpretação do drama barroco como produto de uma espécie de subjetividade melancólica. Nesta

etapa, haverá igualmente a tentativa de identificação dos aspectos do drama barroco que possibilitariam a valorização de uma face criativa e crítica da melancolia. Para tanto, à luz de comentadores, detalharemos as questões de teoria do conhecimento que, na introdução da referida obra, serve Benjamin de instrumentos que permitem a captação de conteúdos de verdade filosófica nas ruínas do “jogo da melancolia” barroca. A constituição, a partir do olhar melancólico, de um método capaz de extrair as coisas de seu contexto habitual e com elas criar novos níveis de significação, relacionados à figura de linguagem da alegoria.

Na terceira e última parte deste trabalho dissertativo, nossa análise partirá dos conteúdos filosóficos garimpados nas ruínas do drama barroco para chegarmos à face moderna da melancolia na literatura contemporânea. Tomando por base a identificação da permanência da linguagem do melancólico, a linguagem alegórica, e sua restauração frente ao símbolo na estética moderna. A alegoria que ao seu modo trai o mundo ao expressar uma “verdade sem verdade”. Que porta um saber que não pretende ser unívoco e totalizante, um saber próprio de um mundo que vive em estado de “catástrofe constante”. Um ambiente que, por sua vez, oferece alguns questionamentos: Que tipos de escritores sobreviveram ao declínio das técnicas de narração e de toda experiência coletiva? Que técnicas utilizam e que temáticas possuem para expressar sua auto-absorção melancólica e solitária diante da deterioração de todas as coisas e das criaturas tornadas coisas?

Perguntas que podem ser respondidas à medida que se reconhece uma espécie de afinidade eletiva entre Walter Benjamin e o poeta francês do século XIX, Charles Baudelaire, que de maneira isolada restitui a dignidade da alegoria barroca na poesia moderna. Uma novidade estética que também encontra ressonância no tipo de narrativa do absurdo, a mais perfeita forma de narrativa diante da impossibilidade de narrar, realizada pelo escritor tcheco Franz Kafka. Um autor que sobrevive por entre os escombros de uma experiência inteiramente fragmentada e melancólica.

Por fim, ao longo deste estudo sempre estará presente a preocupação de estar caminhando na tênue fronteira da alternância dos sentimentos inerentes à melancolia. Da bÍlis negra que paralisa e deprime as pessoas, ceifando-lhe as paixões, à cólera presente na linguagem alegórica daquele que se afasta do

cotidiano e medita infinitamente. Interessa ao nosso objetivo, a segunda face de Jânus, o impulso crítico e criativo que está presente nos “homens de exceção” e que moveu a constituição da maioria dos escritos benjaminianos. Mas deformações podem ser encontradas. Pois são muitas as perturbações de um melancólico.

1. UM HOMEM EM UM TEMPO SOMBRIO

“...são os melancólicos que melhor sabem decifrar o mundo.”

Susan Sontag, *“Sob o signo de Saturno”*.

De que maneira uma época vem a influenciar a vida de um pensador? De que maneira a vida de um autor vem a ser decisiva para a compreensão de determinados aspectos de sua obra? Ou ainda, de que maneira pensar estas peculiaridades sem apenas reduzir a capacidade crítica de um intelectual às implicações de suas experiências individuais, as suas vivências?

Dentre outras observações, estes questionamentos motivaram esta parte do presente trabalho e têm por objetivo *“reconstituir, ainda que em linhas muito gerais, o quadro das questões que a vida pôs”*⁵ no caminho do “inclassificável”⁶ pensador berlinense Walter Benjamin.

1.1 Walter Benjamin e a República de Weimar

A imagem de uma determinada época pode vir a ser decisiva na construção do pensamento de quem a vivencia. No caso de Walter Benjamin, ela nunca foi algo completamente exterior. Sobre este aspecto, em belas palavras, a filósofa alemã Hannah Arendt abre um de seus artigos comentando a relação de uma era com o pensamento de um autor. Segundo ela, *“com freqüência uma era marca com seu selo mais distintamente os que menos foram influenciados por ela, os que estiveram mais distantes dela e, portanto, mais sofreram. Assim foi com Proust, com Kafka, com Karl Kraus e com Benjamin”*.⁷

A época vivenciada por Benjamin, caracterizou, através do sofrimento, e de

⁵ KONDER, Leandro. *Walter Benjamin: o marxismo da melancolia*. p. 3.

⁶ Cf. idéia defendida por Michael Löwy no recente livro *Walter Benjamin: aviso de incêndio*. p. 13-17.

⁷ ARENDT, Hannah. *Homens em Tempos Sombrios*. p. 149.

certa dose de má-sorte⁸, a sua “formação” (*Bildung*) e impregnou-se decisivamente à sua obra. A trajetória de Benjamin enquanto tradutor, ensaísta, crítico da cultura e pensador livre, foi marcada pelo que a crítica atual denomina de Modernidade. Mais especificamente marcada pela modernidade da República Alemã de Weimar.

Segue que das cinzas da I Guerra Mundial e do Império colonialista de Guilherme II surgia na Alemanha o regime republicano. Uma República fragilizada que nascia em um período que marcou profundamente a vida de toda uma geração. Uma era de grandes dificuldades econômicas para todo um país derrotado em uma guerra e para o mundo em geral. Acerca desse momento, Benjamin observa que *“nunca houve experiência mais radicalmente desmoralizada que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela guerra de material e a experiência ética pelos governantes.”*⁹

A experiência de uma guerra mundial viria a abalar seriamente a confiança na razão e no esclarecimento. O projeto iluminista e, sua variante pós-revolução industrial, viu-se em uma encruzilhada ética após a antiquada e ineficaz técnica da guerra de trincheiras. Dentre as inúmeras palavras-chave que fazem transparecer a auto-imagem da época da República de Weimar¹⁰, uma nos chama mais a atenção e tenta sintetizar as demais. Esta palavra é “crise”.

Crise. É uma palavra-chave, fazendo parte da auto-imagem da época. (...) Tratava-se de uma crise do sistema econômico e das instituições políticas, em escala mundial; mas foi na Alemanha que os abalos sociais e políticos se fizeram sentir de forma mais radical, implicando também profundas mudanças da história cotidiana. Artistas e intelectuais se engajaram na busca de compreensão desses fatos novos¹¹.

A marca indistinta desse período de crise da Alemanha era um profundo pessimismo em relação ao futuro, sobretudo em relação ao futuro da República. É a crise que provoca o engajamento de vários intelectuais que, como Benjamin, tentam

⁸ Cf. o capítulo dedicado a Walter Benjamin, Hannah Arendt dedica boa parte do escrito para falar sobre a relação do filósofo com sua constante falta de sorte. Aspecto que exploraremos adiante.

⁹ BENJAMIN, Walter. *O Narrador*. In *Obras Escolhidas I*. p. 198

¹⁰ Segundo Willi Bolle, em *Fisiognomia da Metrópole Moderna*, p. 146-148, podem ser extraídas de estudos realizados nos anos 1960 a 1980, uma constelação de sete características da época da República de Weimar: I) Mudança estrutural da esfera pública; II) Politização da intelectualidade; III) Espírito partidário e vanguardismo; IV) Socialismo e Fascismo; V) Violência; VI) Cultura de massas; e VII) Crise.

¹¹ BOLLE, Willi. *Fisiognomia da Metrópole Moderna*. p. 148.

agir diante do pessimismo e compreender os reflexos de uma nova barbárie¹². As rigorosas condições impostas pelo Tratado de Versalhes criaram condições dramáticas para toda a sociedade alemã e revelavam os descaminhos da sociedade moderna e do modo de produção capitalista. O desemprego, a hiperinflação, o aumento de impostos, os baixos salários, a falta de programas de proteção do trabalhador, aliadas a uma autoritária “racionalização” das técnicas de produção e à consolidação do capitalismo monopolista fomentado por grandes empréstimos internacionais, vieram a marcar definitivamente todos os setores da sociedade.

Para Benjamin, esse pessimismo, no que diz respeito à República, caía como uma “pesada cortina” escura que cobria a visão de todos em relação aos destinos da Alemanha. É desse período um dos textos mais cheios de angústia de toda a obra de nosso autor. Em *Viagem através da inflação alemã*, um texto por várias vezes revisado e que acabou sendo incluído no livro *Rua de Mão Única* (1928), Benjamin expressa inúmeras reflexões acerca da crise da sociedade da época, principalmente no que se refere à classe dirigente alemã.

Os homens que estão encurralados no recinto deste país perderam o olhar para o contorno da pessoa humana. Todo aquele que é livre aparece-lhes como um extravagante. Imaginem-se as cadeias de montanhas dos Altos Alpes, contudo não destacadas contra o céu, mas contra as dobras de uma tela escura. Só indistintamente se desenhariam as poderosas formas. Exatamente assim uma pesada cortina cobre o céu da Alemanha e não vemos mais o perfil nem mesmo dos maiores homens.¹³

A arte, a cultura, os movimentos sociais, os partidos políticos, as universidades, os movimentos filosóficos, entre outros setores da sociedade alemã, tomavam o ocidente capitalista como fonte de inspiração, ou então, depositavam suas esperanças no surgimento de uma nova sociedade socialista na União Soviética. A Alemanha não dispunha mais de motivos que provocassem em seu povo algum sentimento nobre, de nacionalismo crítico e progressista. Por todos os lugares a miséria aflorava e influenciava a consciência de todos.

Não é em vão que se costuma falar de miséria ‘nua’. Em sua exibição, que começou a tornar-se costume sob a lei da calamidade e, no entanto, torna visível um milésimo apenas do escondido, o que é mais funesto é que não é a compaixão ou a consciência igualmente terrível da própria incolumidade que é despertada no observador, mas sua vergonha.

¹² Cf. BENJAMIN, Walter. *Experiência e Pobreza*. In: *Obras Escolhidas I*. p. 115-116.

¹³ BENJAMIN, Walter. *Panorama Imperial. Viagem através da inflação alemã*. In: *Obras Escolhidas II – Rua de Mão Única*. p. 24.

Impossível viver em uma grande cidade alemã, na qual a fome força os mais miseráveis a viver das notas com as quais os passantes procuram cobrir uma nudez que os fere.¹⁴

Essa miséria, a que Benjamin faz referência, era composta por uma massa de mais de 4 milhões de desempregados envoltos por um quadro dramático de hiperinflação e de acelerada desvalorização da moeda. Esse quadro teve seu ponto culminante em 1923 quando um dólar chegou a valer 4,2 bilhões de marcos alemães. Não raro são os filmes da época que noticiam tamanho drama. Nesses filmes costumam ser exibidas imagens de pessoas carregando milhares de cédulas de marcos alemães para realizarem a compra de apenas um pão¹⁵. A miséria leva Benjamin a refletir sobre os caminhos da sociedade capitalista. Ao refletir sobre as condições do fortalecimento de uma parte da burguesia alemã, que enriquecia com a modernização das indústrias conseguidas através de grandes empréstimos externos, verifica a existência de uma outra “miséria nua”. Nas suas palavras:

No tesouro daqueles modos de falar com os quais se trai cotidianamente o modo de vida do burguês alemão, composto de uma amálgama de estupidez e covardia, o da catástrofe iminente – já que “assim não pode mais continuar” – é particularmente digno de reflexão. (...) Mas relações estáveis não precisam nunca e em tempo algum ser relações agradáveis e já antes da guerra havia camadas para as quais as relações estabilizadas eram a miséria estabilizada.¹⁶

Walter Benjamin vivera até então apenas as idiossincrasias da vida acadêmica. No período compreendido entre 1917-1919, decidiu “fugir” do alistamento no exército alemão e tentar ingressar na carreira universitária, através da elaboração de sua tese de doutoramento intitulada *Sobre o conceito de crítica de arte no romantismo alemão* (1920) na Universidade de Berna da Suíça. Nesse período também Benjamin casa-se com Dora Benjamin, com quem tem um filho, chamado Stefan. A tese sobre o romantismo foi defendida e recebeu a aprovação *Summa Cum Laude*¹⁷. Como exemplo da constante má-sorte que acompanhava o pensador, a tese foi recomendada pelo orientador e editada pela Universidade, entretanto um incêndio destruiu o depósito onde se achava guardado o grosso da

¹⁴ Idem, p. 22.

¹⁵ Podemos encontrar exemplos dessas imagens na série produzida pela TV Cultura e intitulada *Anos de Chumbo*. Essa série trata, entre outros aspectos, dos diferentes momentos que precederam a Segunda Guerra Mundial. Também podemos destacar uma série de filmes que abordam esta temática, ao exemplo do polêmico *O Ovo da Serpente* do cineasta sueco Ingmar Bergman.

¹⁶ Idem, p.20.

¹⁷ Tese de reconhecida qualidade; Tese de destaque.

edição, restando para Benjamin a distribuição de alguns poucos exemplares entre os amigos¹⁸.

O atual quadro social, político e econômico da Alemanha Weimar, provoca ainda mais pavor em Benjamin quando se confunde com sua própria recente situação. Com o doutoramento a mesada que recebia de seu pai acaba e então Benjamin se vê obrigado a retornar para Berlim com esposa, filho e um grave problema financeiro. Sobre a fusão, ou confusão, de sua situação pessoal com a situação financeira de seu país, Benjamin escreve,

Todas as relações humanas mais próximas são atingidas por uma claridade penetrante, quase insuportável, na qual mal conseguem resistir. Pois, uma vez que, por um lado, o dinheiro está, de modo devastador, no centro de todos os interesses vitais e, por outro, é exatamente este o limite diante do qual quase toda relação humana fracassa, então desaparece, cada vez mais, assim no plano natural como no ético, a confiança irrefletida, o repouso e a saúde.¹⁹

Certamente esse desaparecimento da confiança, bem como o fracasso das relações humanas ocasionados pelo modo devastador do dinheiro na sociedade capitalista moderna, tenham provocado, mesmo que indiretamente, a sua separação de Dora Benjamin e, no campo das idéias, sua aproximação ao marxismo e ao comunismo.

Hannah Arendt escreve que, “*Benjamin foi provavelmente o marxista mais singular já produzido (...)*”²⁰. Sua aproximação do marxismo se deu com maior ênfase após a recomendação por Ernst Bloch da leitura de *História e Consciência de Classe*, do pensador marxista húngaro Georg Lukács. Benjamin leu o livro durante uma viagem para a Itália e “*ficou irreversivelmente marcado por ele*”²¹. Segundo Konder, as análises luckacsianas do fenômeno da reificação o deslumbraram e pareciam-lhe proporcionar instrumentos notavelmente fecundos para a crítica da realidade existente, bem como para a desmistificação das construções ideológicas geradoras de confusão e conformismo.

Para Lukács, destaca-se que a arte tem a finalidade de socorrer a existência de seu processo de reificação. A obra de arte opõe-se assim à mercadoria. Elas

¹⁸ Cf. observação de Leandro Konder em *Walter Benjamin. O Marxismo da Melancolia*. p.22.

¹⁹ BENJAMIN, Walter. *Panorama Imperial. Viagem através da inflação alemã*. In: *Obras Escolhidas II – Rua de Mão Única*. p. 21-22.

²⁰ Cf. *Homens em Tempos Sombrios*. p. 141.

²¹ KONDER, Leandro. *Walter Benjamin. O Marxismo da Melancolia*. p. 33.

devem se impor autonomamente frente à realidade e oferecer uma solução, mesmo que imaginária, às contradições sociais existentes. As obras de arte devem retirar sua essência do real, em seguida ocultar estrategicamente esta essência através de sua recriação como mensagem a ser descoberta sobre os dilemas existentes na sociedade. Nisto consiste a doutrina do realismo estético de Lukács que, segundo Eagleton, defende o princípio de que, “*na ausência do socialismo, então, será necessário se satisfazer com a arte*”.²² Deste modo, a estética lukácsiana estrutura-se a partir de uma imagem espelhada do modelo dominante da estética burguesa. A riqueza do legado humanista burguês é invocado e supervalorizado enquanto continuidade rumo a um futuro socialista.²³

Por outro lado, Benjamin fala direto do interior de uma sociedade inteiramente reificada, configurando uma perspectiva que repele qualquer tipo de triunfalismo²⁴ ou de utopias positivas. Nas palavras de Eagleton, Walter Benjamin...

leva o dito de Marx ao extremo da paródia. A sua leitura messiânica da história proíbe-lhe qualquer expectativa de redenção secular, desmancha qualquer esperança teleológica, e, num lance dialético de extrema ousadia, localiza os sinais da salvação na própria impossibilidade de regeneração da vida histórica, ou no impossível esquecimento posterior do seu sofrimento e sordidez.²⁵

Benjamin propõe uma estética revolucionária que parte da própria mercadoria, dos objetos vazios e sem sentido, das ruínas da história, como marca negativa de um tempo messiânico. Quanto mais os cacos da história se amontoam, quanto mais desvalorizada e mortificada ela possa parecer, cada vez mais se apresenta o índice negativo da possibilidade de transcendência. A esse respeito, escreve Benjamin:

A idéia de um progresso da humanidade na história é inseparável da idéia de sua marcha no interior de um tempo vazio e homogêneo. A crítica da idéia do progresso tem como pressuposto a crítica da idéia dessa marcha.²⁶

Benjamin, uma espécie de “*historiador educado por Marx*”, compreende que a

²² EAGLETON, T. *O Rabino marxista: Walter Benjamin*. In *A Ideologia da Estética*. p. 236.

²³ Idem, p. 236. Eagleton sustenta ainda a tese de que Lukács representa valiosa contribuição ao marxismo mas que ainda assim é incapaz de perceber a posição de Marx de que a história sempre avança pelo seu lado mau.

²⁴ KONDER, Lendro. *Walter Benjamin*. O Marxismo da Melancolia. p. 8.

²⁵ EAGLETON, T. *O Rabino marxista: Walter Benjamin*. In *A Ideologia da Estética*. p. 237.

²⁶ BENJAMIN, Walter. *Sobre o Conceito da História*. In *Obras Escolhidas I*. p.229.

luta de classes é antes de tudo “*uma luta pelas coisas brutas e materiais*” e que “*sem as quais não existem as refinadas e espirituais*”.²⁷ Nesse mesmo sentido, Hannah Arendt destaca outro aspecto que interessava a Benjamin diante da sua aproximação do marxismo.

O aspecto teórico que acabaria por fasciná-lo era a doutrina da superestrutura, que fora apenas rapidamente esquematizada por Marx (...) Benjamin utilizou essa doutrina apenas como um estímulo heurístico-metodológico e dificilmente estava interessado em sua base histórica ou filosófica. O que aí o fascinava era que **o espírito e sua manifestação material estavam tão intimamente ligados** que parecia possível descobrir em todas as partes as correspondances de Baudelaire (...).²⁸

Desta maneira, diante do agravamento da crise econômica e de sua aproximação do Marxismo parecia natural seu ingresso no Partido Comunista e na luta política, entretanto seus interesses pela religião judaica, claramente influenciados pelo seu amigo Gershom Scholem, o impedia desse engajamento.

No entanto, foi no verão de 1924, na Itália, que Benjamin teve uma aproximação ainda maior do comunismo e do pensamento marxista. Esse novo posicionamento se deu após o seu encontro com Asja Lacis, uma bolchevique de Latvia, participante da cultura soviética pós-revolucionária como atriz e diretora teatral, e membro do Partido Comunista. Asja era uma “eminente comunista” e “uma das mais eminentes mulheres” que Benjamin conhecera²⁹. A paixão instantânea de Benjamin por Lacis está expressa na dedicatória de *Rua de Mão Única* (1928): “*Esta rua chama-se Rua Asja Lacis, em homenagem àquela que, na qualidade de engenheiro, a rasgou dentro do autor*”.

Rua de Mão Única (*Einbahnstrasse*) foi publicado em 1928 e desde então causa grande polêmica entre críticos e pesquisadores. A obra é uma miscelânea de considerações políticas e filosóficas, anotações de viagens, reflexões sobre a infância, o amor e as brincadeiras, idéias sobre a literatura e a estética, especulações sobre sonhos, pressentimentos e premonições e até notas sobre coleções e colecionadores. Segundo Konder, “*o livro era a expressão mais eloqüente das múltiplas disposições de Benjamin, tais como elas se manifestavam*”.

²⁷ Idem, p. 223.

²⁸ ARENDT, Hannah. *Homens em Tempos Sombrios*. p. 141. Grifos nossos.

²⁹ Cf. BUCK-MORS, Susan. *Dialética do Olhar*. Walter Benjamin e o Projeto das Passagens. p. 33.

na variedade temática das suas resenhas”.³⁰ O objetivo maior dessa obra é representar a grande cidade como espaço de diversificadas experiências. Experiências sensoriais e intelectuais da Modernidade, como afirma Willi Bolle a esse respeito:

Trata-se de uma representação da metrópole moderna, assim como ela se ergue diariamente diante de seus habitantes: uma imensa aglomeração de textos: placas de trânsito, *outdoors*, sinais letreiros, tabuletas, informações, anúncios, cartazes, folhetos, manchetes, luminosos – uma gigantesca constelação de escrita. (...) *Contramão* representa a concretude surrealista de uma artéria metropolitana, em forma de uma montagem de produtos gráficos.³¹

Mas *Rua de Mão Única*, muito além de fruto de seu “flerte” com o Marxismo, é fundamentalmente uma homenagem ao Surrealismo, inspirada sobretudo na obra *O Camponês de Paris* (1926) de Louis Aragon, um dos grandes expoentes deste movimento. Este livro, por sua vez, é uma espécie de tratado sobre a grande cidade, a cidade como o centro das mitologias modernas, ruas e passagens parisienses como imagens do pensamento e do inconsciente que, assim como é a relação do sonho com a psicanálise, devem ser lidas e interpretadas.³²

Apesar do movimento surrealista ter provocado grande impacto no pensamento de Benjamin, que até escreveria em 1929 um artigo intitulado *O Surrealismo: O último instantâneo da inteligência européia*, este fez questão de diferenciar *Rua de Mão Única* do autor que o inspirou. Para ele, Aragon e todos os outros surrealistas escolheram a esfera do “sonho” para expressar as mitologias modernas. Afirma posteriormente em um de seus fragmentos que, “*enquanto Aragon permanece na esfera do sonho, propõe-se aqui encontrar a constelação do despertar*”.³³ Mais uma vez, a versatilidade e a originalidade com que trabalha os conceitos de diferentes correntes filosóficas e políticas impedem Benjamin de uma adesão total a determinado posicionamento. Desta vez, a aproximação que tivera do marxismo não o impediu de “aproveitar o que o surrealismo tinha a oferecer” mas também o impulsionou a continuar a procurar uma forma de “despertar”, um método

³⁰ KONDER, Leandro. *Walter Benjamin. O Marxismo da Melancolia*. p. 39.

³¹ BOLLE, Willi. *Fisiognomia da Metrópole Moderna*. p. 273. O autor traduz *Einbahnstrasse* por “*Contramão*” diferentemente de “*Rua de Mão Única*” utilizado pela maioria dos pesquisadores da obra de Benjamin e utilizado na tradução brasileira da obra realizada por Rubens Rodrigues Torres Filho.

³² Cf. GAGNEBIN, Jean-Marie. *Uma Topografia Espiritual*. In *O Camponês de Paris*. p. 249. (no Posfácio)

³³ BENJAMIN, Walter. *Teoria do Conhecimento, Teoria do Progresso*. Apud. BOLLE, Willi. *Fisiognomia da Metrópole Moderna*. p. 61.

para traduzir a linguagem inconsciente do sonho mítico da modernidade para o conhecimento consciente.

A crise da República de Weimar, a leitura e a crítica de Lukács e a presença de Asja Lacis e do Surrealismo oferecem a Benjamin originais instrumentos de reflexão sobre os destinos do marxismo e empurravam o seu pensamento para a esquerda³⁴ e posteriormente para algo ainda mais diverso e singular. Com Lacis conhece Moscou (1926), fato que marcaria sua percepção de um marxismo que se institucionalizava e conhece também, em maio de 1929, o grande dramaturgo alemão Bertold Brecht. Nesse mesmo período, desenvolve intensa atividade intelectual. Fazia muitas leituras e produzia grande quantidade de resenhas.

Escreveu resenhas que iam desde o comentário de uma edição das cartas de Lênin a Gorki até uma biografia do padre Bartolomeu de Las Casas (...). Algumas dessas resenhas são pequenas obras-primas. Tratam de temas incrivelmente variados, como uma retrospectiva de filmes de Chaplin, anotações de viagem do russo Viktor Sklódvski, incursões na área da sociologia dos brinquedos infantis, poemas, etc.³⁵

Nesse momento de grande produção, seu principal adversário era a forte burguesia alemã. Fruto talvez de sua aproximação ao Marxismo, Benjamin, direta ou indiretamente, colocava a responsabilidade na burguesia pela terrível crise da República Weimar. A inflação, observava Benjamin, está corrompendo a tudo e a todos, provocando a atrofia da inteligência e da sensibilidade dos alemães. A inflação deixou os homens “encurralados” e causou a perda da capacidade da população de “olhar para o contorno da pessoa humana”.

A liberdade de diálogo está-se perdendo. Se antes, entre seres humanos em diálogo, a consideração pelo parceiro era natural, ela é agora substituída pela pergunta sobre o preço de seus sapatos ou de seu guarda-chuva. Fatalmente impõe-se, em toda conversação em sociedades, o tema das condições de vida, do dinheiro.³⁶

Como prova da extrema compreensão da gravidade do quadro que se instaurava na Alemanha, Benjamin profetizava o destino trágico que todos iriam enfrentar. Dizia ele que, “*a crise econômica está diante da porta, atrás dela está uma*

³⁴ Cf. Leandro Konder. *Walter Benjamin. O Marxismo da Melancolia*. p. 36.

³⁵ Idem, p. 38.

³⁶ BENJAMIN, Walter. *Panorama Imperial. Viagem através da inflação alemã*. In: *Obras Escolhidas II – Rua de Mão Única*. p. 23.

sombra, a próxima guerra”³⁷.

De fato, a decadência ética, política, econômica e social do período observava a ascensão perigosa do nazismo e a derrota da esquerda e, com ela, a derrota de tudo o que a República Weimar significava não tardou a se verificar. Em 30 de janeiro de 1933, o marechal Hindenburg, que tinha sido eleito Presidente da República em 1932, designou o líder nazista Adolf Hitler como primeiro-ministro. De imediato, uma feroz perseguição contra os judeus e contra a esquerda foi rapidamente desencadeada.

Cerca de 60 mil alemães se viram forçados a partir para o exílio. Nesse clima, no dia 18 de março de 1933, Benjamin deixa a Alemanha com o auxílio de Grete Karplus Adorno, após rápida passagem por Ibiza, se fixa em Paris onde irá viver até o suicídio quando tentava escapar da França em 1940. Paris virá a marcar uma nova fase no pensamento de Benjamin. Esta nova fase é marcada pela maturidade do pensador berlinense e por trabalhos decisivos como o *Projeto das Passagens*, o artigo revolucionário *A Obra de Arte na Época de sua Reprodutibilidade Técnica* e as “teses” *Sobre o Conceito da História*. Entretanto, o período em que viveu as angústias da República Weimar deixariam seus estigmas na personalidade de um Walter Benjamin sob o signo de Saturno. As marcas de um tempo sombrio, moderno e infernal que resultariam num constante signo de uma profunda tristeza.

1.2 A Modernidade e seu Tempo de Inferno e de Esquecimento

Benjamin poderia ser considerado um “caso exemplar”, a “ilustração da essência” do que convencionamos por Modernidade alemã³⁸. No que diz respeito à caracterização desse período, cabem algumas considerações. Foi somente com a historiografia atual, principalmente aquela que veio a se impor no início dos anos de 1980, que a denominação “cultura da República de Weimar” passou a predominar como unidade coerente de características que refletiam o padrão cultural moderno e

³⁷ Idem. *Experiência e Pobreza*. In: *Obras Escolhidas I – Magia e Técnica, Arte e Política*. p. 119.

³⁸ Cf. BOLLE, Willi. *Fisiognomia da Metrópole Moderna*. p. 149.

as “condições de vida de uma sociedade urbana industrial”³⁹. E, segundo Willi Bolle, em seu livro *Fisiognomia da Metrópole Moderna*, a República de Weimar foi o momento da “*explosão da Modernidade, onde criou-se a primeira cultura moderna da Europa e onde Berlim era a ‘capital da Modernidade’*.”⁴⁰

Entretanto, Benjamin não se sentia bem com a Modernidade. Para ele o moderno é o “tempo do inferno”⁴¹. Esse período marca a maturidade do pensamento de nosso autor e recebe, sobretudo, o signo pesado dos anos da República de Weimar da Alemanha do período entre guerras e, posteriormente, da ascensão do nazismo e perseguição dos judeus.

A guerra, a ideologia fascista e o caos político e econômico são frutos de uma nova barbárie ocasionada pela instituição da moderna sociedade capitalista. Esta, por sua vez, passou a ditar uma nova perspectiva de tempo baseada na produção industrial e na velocidade das exigências imperialistas nacionais. Assim, com a modernidade uma nova concepção do tempo passa a se impor diante dos ritmos da natureza e dos ciclos característicos de uma vida marcada pelo trabalho artesanal e coletivo.

Os ponteiros do relógio, na mesquinha marcação dos segundos, testemunham o sentido vazio do tempo, a cobrança dos poderosos, dos detentores dos meios de produção, enquanto, simultaneamente, indicam - via negativa – que cada segundo é um agora que se perde.⁴²

O agora que se perde é um agora dos ciclos da natureza, do dia e da noite, das estações, das fases, das épocas, das festividades e dos eventos de uma vida marcada pelo ritmo do trabalho artesanal, pelo trato com a terra e com os animais, quando a jornada de trabalho era iniciada pelo canto do galo pela manhã. Escreve Márcia Tiburi que “*o tempo moderno, o tempo capitalista, é o avesso do tempo do sol*”⁴³ e acrescenta Benjamin que:

Quem vê diante de si o nascer do Sol, acordado, vestido, em um passeio por exemplo, conserva o dia inteiro, diante de todos os outros, a soberania de alguém invisivelmente coroado e, para quem ele irrompeu durante o trabalho, para este é, por volta do meio-dia,

³⁹ Cf. BOLLE, Willi, *Fisiognomia da Metrópole Moderna*. p. 142.

⁴⁰ Idem. p. 142.

⁴¹ Para Benjamin, no Trabalho das Passagens, a Modernidade é o “Tempo do Inferno”. Cf. nota de Willi Bolle em *Fisiognomia da Metrópole Moderna*. p. 149 ou ainda conforme observação de Márcia Tiburi em “*Uma outra história da razão*”. p. 142.

⁴² TIBURI, Márcia. *Uma Outra História da Razão*. p. 143.

⁴³ Idem. p. 142.

como se ele mesmo se tivesse cingido a coroa.⁴⁴

Desta maneira, o Sol que coroava o trabalho de seus filhos agora esvazia-se de sentido diante do trabalho humano repetitivo e sem conclusão. O tempo moderno e sombrio torna-se vazio de sentido na medida em que se prende na eterna repetição de um tempo sempre igual medido na necessidade de um constante recomeçar. Para Benjamin, é um tempo infernal “*em que transcorre a existência daqueles a quem nunca é permitido concluir o que foi começado*”.⁴⁵ Este tempo infernal, o tempo do trabalhador assalariado, é o mesmo do jogo de azar. Observa Benjamin que o jogo, assim como o trabalho assalariado, invalida a ordem da experiência, da sabedoria coletiva. Nas suas palavras:

O jogador parte do princípio do ganho – isso é óbvio. Seu empenho em vencer e ganhar dinheiro não poderá ser considerado como um desejo no verdadeiro sentido do termo. Talvez esteja imbuído de avidez, de uma determinação obscura. Em todo o caso, ele não se encontra em condições de dar à experiência a devida importância. (...) O jogo invalida as ordens da experiência.⁴⁶

Assim como no jogo, o modo capitalista de produção, que é mecanicamente regulado pelos ponteiros do relógio, possui como princípio a eterna necessidade de recomeço, de repetição. Repetem-se as rodadas e as jogadas, repete-se a linha de montagem e a jornada de trabalho. Observa Benjamin que...

(..) o que de modo algum lhe falta (ao jogo) é a inutilidade, o vazio, o não poder concluir, inerentes à atividade do trabalhador assalariado na fábrica. Seu gesto, acionado pelo processo de trabalho automatizado, aparece também no jogo, que não dispensa o movimento rápido da mão fazendo a aposta ou recebendo a carta. O arranque está para a máquina, como o lance para o jogo de azar. Cada operação com a máquina não tem qualquer relação com a precedente, exatamente porque constitui a sua repetição rigorosa. Estando cada operação com a máquina isolada de sua precedente, da mesma forma que um lance na partida do jogo de seu precedente imediato, a jornada do operário assalariado representa, a seu modo, um correspondente à fêria (dia semanal) do jogador. Ambas as ocupações estão igualmente isentas de conteúdo.⁴⁷

A repetição entorpece os sentidos, oculta a falta de conteúdo do trabalho capitalista moderno. Este efeito entorpecente do jogo bem que poderia ser libertador, na medida em que possibilitaria tornar consciente a experiência de que o

⁴⁴ BENJAMIN, Walter. *Rua de Mão Única*. In *Obras Escolhidas II*. p. 42.

⁴⁵ BENJAMIN, Walter. *Sobre alguns Temas em Baudelaire*. In *Obras Escolhidas III*. Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo. p. 129.

⁴⁶ Idem. p. 128-129.

⁴⁷ Idem, p. 127.

tempo nos escapa, entretanto o desejo de ganho imediato mantém com embotamento a aniquilação da experiência.⁴⁸ Benjamin identificará mais tarde em Baudelaire uma personalidade que, devido ao ofício de poeta, conseguia capturar conscientemente os efeitos da “experiência de choque”⁴⁹ da sociedade industrial moderna. A esse respeito escreve:

O poeta não toma parte no jogo; está em seu canto, não mais feliz do que eles – os que estão jogando. Também ele é um homem espoliado em sua experiência – um homem moderno. Apenas recusa o entorpecente com que os jogadores procuram embotar o consciente, que os tornou vulneráveis à marcha do ponteiro dos segundos.⁵⁰

O entorpecimento do jogo, que impede a tomada de consciência a respeito do aniquilamento da experiência na sociedade moderna, está presente também no esquecimento provocado pela repetição inútil e vazia. A experiência de choque do operário industrial ou a do soldado na preparação para a guerra baseia-se em certo tipo de adestramento, suas vidas se “coisificaram” e passaram a ser organizadas sob conhecimentos cotidianos e fracos. Sob a experiência moderna do indivíduo isolado. A sabedoria foi esquecida e este esquecimento, escreve Benjamin, não é nunca individual.⁵¹ Kafka, em um de seus pequenos contos alegóricos, intitulado “Prometeu”, irá comentar que “até mesmo os deuses esqueceram”:

Sobre Prometeu dão notícia quatro lendas:

Segundo a primeira, ele foi acorrentado no Cáucaso porque havia traído os deuses aos homens, e os deuses remeteram águias que devoravam seu fígado que crescia sem parar.

De acordo com a segunda, Prometeu, por causa da dor causada pelos bicos que o picavam, comprimiu-se cada vez mais fundo nas rochas até se confundir com elas.

Segundo a terceira, no decorrer dos milênios sua traição foi esquecida, os deuses se esqueceram, as águias se esqueceram, ele próprio se esqueceu.

(...) Restou a cadeia inexplicável de rochas. A lenda tenta explicar o inexplicável. Uma vez que emerge de um fundo de verdade, ela precisa terminar de novo no que não tem explicação.⁵²

Esse esquecimento, que na parábola de Kafka atinge até mesmo aos deuses, é o sintoma do tempo vazio de sentido a que o homem moderno se propôs e do qual não pode mais sair. A experiência cósmica que o homem antigo possuía com a terra

⁴⁸ Cf. TIBURI, Márcia. *Uma Outra História da Razão*. p. 142.

⁴⁹ Cf. BENJAMIN, Walter. *Sobre alguns Temas em Baudelaire*. In *Obras Escolhidas III. Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. p. 126.

⁵⁰ Idem. p. 130.

⁵¹ Cf. BENJAMIN, Walter. *Franz Kafka. A Propósito do Décimo Aniversário de sua Morte*. In: *Obras escolhidas*. Vol. I. p.142.

⁵² KAFKA, Franz. *Prometeu*. In *Narrativas do Espólio*. Tradução de Modesto Carone. p. 107

foi completamente suplantada pela devoção ao espírito da técnica. Benjamin, no fragmento intitulado “*A caminho do planetário*”, o fragmento final de *Rua de Mão Única*, profeticamente descreve os descaminhos da técnica nos tempos modernos:

Massas humanas, gases, forças elétricas foram lançadas a campo aberto, correntes de alta frequência atravessaram a paisagem, novos astros ergueram-se no céu, espaço aéreo e profundezas marítimas ferveram de propulsores, e por toda parte cavaram-se poços sacrificiais na Mãe Terra. Essa grande corte feita ao cosmos cumpriu-se pela primeira vez em escala planetária, ou seja, no espírito da técnica. Mas, porque a avidez de lucro da classe dominante pensava resgatar nela a sua vontade, a técnica traiu a humanidade e transformou o leito de núpcias em um mar de sangue.⁵³

A sabedoria dos tempos de produção artesanal e coletiva fora traída, não existe mais, foi esquecida. Da mesma maneira as lendas, que desde a Antiguidade eram portadoras de importantes ensinamentos, agora não conseguem mais explicar o que “se tornou inexplicável”. O culto da técnica trouxe, e continua a trazer, a barbárie da guerra e do totalitarismo. A fisionomia da modernidade não consegue assim se desvencilhar da sensação de catástrofe constante e do aspecto de ruína, de destroços de um aniquilamento que não cessa.

Na esfera da ética, o esquecimento ao qual a humanidade está destinada sugere a deformação. Escreve Benjamin, quando trata dos personagens kafkianos, que a deformação “*é o aspecto assumido pelas coisas em estado de esquecimento*”.⁵⁴ Nisso consiste Gregor Samsa, o personagem protagonista do romance *A Metamorfose* de Franz Kafka, que “*certa manhã, ao despertar de uma noite de sonhos intranquilos, encontra-se em sua cama metamorfoseado num inseto monstruoso*”.⁵⁵ Samsa, antes mesmo de sua transformação absurda, foi ainda mais absurdamente esquecido pela família que ajudava a sustentar, sobretudo pelo seu pai; foi esquecido também pela empresa onde trabalhava e pela função vazia que desempenhava repetidamente. Assim, Kafka com *A Metamorfose* cria a crônica perfeita do esquecimento, a crônica de um tempo moderno e infernal que deforma as pessoas. Um tempo vazio que absurdamente consome as pessoas e que Baudelaire, “um lírico no auge disto tudo”, observa sem se resignar:

⁵³ BENJAMIN. Walter. *A Caminho do Planetário*. In *Rua de Mão Única. Obras escolhidas*. Vol. I. p. 68-69.

⁵⁴ Idem. *Franz Kafka. A Propósito do Décimo Aniversário de sua Morte*. In: *Obras escolhidas*. Vol. I. p. 158.

⁵⁵ Trecho que abre *A Metamorfose*, a grande obra de Kafka.

(...) O Tempo dia a dia os ossos me desfruta,
 Como a neve que um corpo enrija de torpor;
 Contemplo do alto a terra esférica e sem cor,
 E nem procuro mais o abrigo de uma gruta.

Vai levar-me, avalanche, em tua queda abrupta?⁵⁶

Por fim, a elaboração da fisionomia desta modernidade infernal, influenciada pela perspectiva particular e crítica da existência de uma catástrofe constante, de uma “queda abrupta” implica revelar aquilo que se transforma, que se atrofia, que se perde, ou ainda, aquilo que se esquece ou que se deforma em nossa sociedade. Esse sentimento de perda está presente em boa parte dos escritos de Benjamin e marca decisivamente a maioria de seus conceitos. Sobretudo o seu conceito-chave de experiência (*Erfahrung*), que apresenta traços de uma extrema falta de esperanças de uma melancólica influência quase barroca.

1.3 Sob o signo da *Erlebnis*: Narração, Experiência e Melancolia

Em boa parte dos escritos de Benjamin, há referências constantes a certo tipo de sentimento de perda. Um elemento que pode ser caracterizado como uma *continuidade*⁵⁷ no trabalho de nosso autor. Continuidade esta, centrada na nostálgica e melancólica referência ao lento e progressivo desmaterializar-se de algo. Podemos notar esse fenômeno já em escritos raivosos e cheios de indignação da juventude de Walter Benjamin. Um exemplo deste aspecto é um artigo de 1913, intitulado “*Experiência*” onde denuncia um certo tipo de perda: o crescente empobrecimento espiritual da juventude de sua época.

E cada vez mais, somos tomados pela sensação de que nossa juventude não passa de uma curta noite (viva-a plenamente, com êxtase!); depois vem a grande ‘experiência’, anos de

⁵⁶ BAUDELAIRE. Charles. *O Gosto do Nada*. In *As Flores do Mal*. p. 90.

⁵⁷ Cf. Leandro Konder, Op. Cit. p.26. Walter Benjamin possui uma maneira especial para trabalhar a continuidade e a descontinuidade teórica em seus escritos. Segundo ele, “a maior aceitação da descontinuidade acaba favorecendo, no movimento do pensamento de Benjamin, paradoxalmente, uma continuidade mais assumidamente efetiva: as idéias já elaboradas dispõem de maiores possibilidades de se combinarem às idéias novas e de sobreviverem, no âmbito de uma dinâmica mais receptiva ao descontinuo”.

compromisso, pobreza de idéias e monotonia.⁵⁸

O aprimoramento da utilização do conceito de “experiência” ao longo dos escritos de Benjamin é decisivo para a compreensão de sua noção de perda progressiva em nossa sociedade. Os primeiros trabalhos do autor a apresentar este conceito possuem a forte influência, ou poderia se dizer a “adesão crítica” do pensamento kantiano. Nesse período, ainda de formação acadêmica, Benjamin se deteve na reflexão crítica da obra de Kant e, sobretudo das apropriações feitas pelos neokantianos de sua época. Pode-se, assim, afirmar que o conceito de experiência utilizado por Benjamin, objeto de nossa investigação, tem sua origem no pensamento epistemológico de Emanuel Kant. Na obra *Crítica da Razão Pura* a experiência apresenta-se como decisivo elemento no processo de obtenção do conhecimento. Nas palavras de Kant...

Não se pode duvidar de que todos os nossos conhecimentos começam com a **experiência**, porque, com efeito, como haveria de exercitar-se a faculdade de se conhecer, se não fosse pelos objetos que, excitando os nossos sentidos, de uma parte, produzem por si mesmos representações, e de outra parte, impulsionam a nossa inteligência a compará-los entre si, a reuni-los ou separá-los, e deste modo à elaboração da matéria informe das impressões sensíveis para esse conhecimento das coisas que se denomina experiência?
No tempo, pois, nenhum conhecimento precede a experiência, todos começam por ela.⁵⁹

Benjamin assume tal conceito de experiência do sistema kantiano, entretanto dedica a este conceito algumas significativas objeções. Benjamin reconhece em Kant um ponto de não-retorno para a teoria do conhecimento, contudo destaca que Kant formulou a idéia de experiência, e poderia se dizer todo seu sistema filosófico, sem a consciência da estrutura global de uma singular experiência temporal⁶⁰. Kant e outros filósofos de sua época compartilharam de um mesmo horizonte e que parecia ser a única base dada e possível para a produção filosófica daquela época. Um horizonte extremamente dominado pelas ciências, pelas inovações da física e da matemática. Um ambiente de perseguição e eliminação da metafísica. Enfim, um

⁵⁸ BENJAMIN, Walter. *Experiência*. In: *A criança, o brinquedo e a educação*. p.23. O termo experiência em destaque nesta citação foi traduzido do termo alemão *Erlebnis* (Vivência) e contrapõe-se ao termo *Erfahrung* (Experiência coletiva).

⁵⁹ KANT, Emmanuel. *Crítica da Razão Pura*. Na Introdução (1.^a Parte - Da Distinção Entre o Conhecimento Puro e o Empírico). No original encontramos a palavra experiência representada pelo termo alemão *Erfahrung*. Grifos nossos.

⁶⁰ Cf. BENJAMIN, Walter. *El Programa de La Filosofía Venidera*. p.1.

horizonte dominado pelo prisma do Iluminismo. Nas palavras de Benjamin...

Esta experiência singular era, pois, como já se insinuou, temporalmente limitada, e desde essa forma que de certo modo compartilha com toda experiência, e que podemos no sentido mais pleno chamar concepção de mundo, foi a experiência do Iluminismo. Diferencia-se dos precedentes séculos da era moderna no que são aqui traços essenciais, e ainda assim, não tanto como pudera parecer. Foi além do mais uma das experiências ou concepções de mundo de mais baixo nível.⁶¹

Como um momento de mais baixo nível, ou de pobreza e limitação espirituais. Assim Benjamin observava o contexto histórico do Iluminismo. A filosofia deste período sofreu um impedimento decisivo para se tornar “*verdadeiramente consciente de seu tempo e da eternidade*”. Este impedimento se situa, segundo Benjamin, “*na realidade, a partir de cujo conhecimento Kant quis fundar o conhecimento em geral sobre certeza e verdade, é uma realidade de nível inferior, se não a mais inferior de todas*”⁶². Esta realidade tenta declarar a certeza de um conhecimento duradouro e de vigência intemporal e universal sem levar em conta a dignidade de um conhecimento com base nas experiências passageiras e fragmentárias. O kantismo ateu-se ao caráter medíocre e raso da experiência, uma experiência reduzida a um mínimo de significação. Ou seja, um conceito de experiência que concebe o conhecimento como uma relação entre “um qualquer sujeito” e “um qualquer objeto”; dessa maneira o kantismo orienta-se para o cientificismo, para as matemáticas e para a mecânica.

Essa “pobreza” do Iluminismo pode, segundo Benjamin, ser identificada até mesmo no imperativo do dever kantiano. O dever divulgado por Kant profere um virtuosismo muito longe daquele relacionado ao prazer e à felicidade da ética da Antiguidade Clássica. O dever da *Crítica da Razão Prática* e da *Fundamentação da Metafísica da Moral* se impõe como pura forma, pura lei universal e intemporal independente de todo objeto ou fim da vontade. Esse “dever” deve ser exercido como coerção, como violência sobre todas as inclinações e deve ser seguido como mandamento, ou seja, imperativamente. Esse completo enquadramento da vida, uma intensa e racional virada ao ordenamento e a classificação de rigor científico de tudo, é observado por Benjamin no sintoma da angústia do interior burguês no qual

⁶¹ Idem, p.2.

⁶² Idem, p.1.

está assentado todo o Iluminismo. Essa angústia, segundo Benjamin, tem sua origem na forçada limitação do campo de experiência imposta inicialmente com Iluminismo. O indivíduo desse período “*é impotente para reconhecer a totalidade da experiência, o exterior ao eu, o externo desse mísero interno*” ou ainda, “*se permanecermos nesse quadro definido pela ciência moderna somos incapazes de metafísica*”⁶³.

O que Benjamin pretende então com essa identificação da “pobreza” no pensamento kantiano? Pode-se dizer que o objetivo de Benjamin é um alargamento do conceito de experiência contra a estreiteza daquele defendido pelo Iluminismo e utilizado por Kant⁶⁴ e, por sua vez, os neokantianos. A intenção de Benjamin é a exploração de campos polissêmicos da experiência⁶⁵, como os campos das experiências religiosas, lingüísticas, estéticas e históricas, em compensação ao solipsismo epistemológico imposto pela experiência matemática e mecânica proposta a partir do Iluminismo.

Após a obra *Origem do Drama Barroco Alemão* (1928), o conceito de experiência volta a aparecer de modo mais bem elaborado em outros trabalhos do autor, merecendo destaque os artigos “*Experiência e Pobreza*” e “*O Narrador*”, ambos da década de 30. Especialmente em “*O Narrador*”, ele destaca a progressiva perda da experiência coletiva (no sentido de *Erfahrung*) e assimilação de uma outra forma de experiência, mais individual e solitária (no sentido de *Erlebnis* – termo alemão que está relacionado à vivência). Jeanne Marie Gagnebin comenta que “*Benjamin situa neste contexto o surgimento de um novo conceito de experiência, em oposição àquele de Erfahrung, o do Erlebnis, que reenvia à vida do indivíduo particular, na sua inefável preciosidade, mas também na sua solidão.*”⁶⁶

Primeiramente o termo alemão *Erfahrung* é utilizado para referir-se a uma espécie de experiência semelhante a uma sabedoria coletiva de vida. Primeiramente, a experiência se refere a algo comum a várias gerações. Ela supõe, portanto, uma tradição compartilhada e retomada na transmissão da palavra de pai a

⁶³ Cf. MATOS, Olgária C.F. *O Iluminismo do Visionário*: Benjamin, leitor de Descartes e Kant. p.135.

⁶⁴ Idem, p. 137.

⁶⁵ Mais adiante observaremos que essa concepção de experiência terá forte implicação na adoção da alegoria como forma estética mais adequada.

⁶⁶ Idem, p.59.

filho; uma continuidade e temporalidade das sociedades ‘artesaniais’⁶⁷. Ou ainda, a sabedoria coletiva passada de geração para geração na forma de narração, como são as narrações de viagens. A palavra *Erfahrung* vem do radical *fahr* – usado no antigo alemão no seu sentido literal de percorrer, de atravessar uma região durante uma viagem⁶⁸.

Em “O Narrador”, Benjamin aponta para essa substituição de experiências, ou melhor, esse empobrecimento da experiência coletiva (no sentido de *Erfahrung*), como tendo seu sintoma mais marcante na maneira de produção literária. Onde antes reinava a forma das narrativas épicas e coletivas, agora é território dos solitários romances e dos artigos de jornal. Nas suas palavras, acredita que se pode perceber...

a experiência de que a arte de narrar está em vias de extinção. São cada vez mais raras pessoas que sabem narrar devidamente. (...) É como se estivéssemos privados de uma faculdade que nos parecia segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências.

Uma das causas desse fenômeno é óbvia: as ações da experiência estão em baixa, e tudo indica que continuarão caindo até que seu valor desapareça de todo. Basta olharmos um jornal para percebermos que seu nível está mais baixo que nunca (...) ⁶⁹

Segundo Benjamin, a transformação das antigas narrativas, assim como, o desaparecimento de uma forma de experiência coletiva, “*tem se desenvolvido concomitantemente com toda uma evolução secular das forças produtivas*”⁷⁰. Um dos indícios mais fortes desta “evolução” é a invenção da imprensa. A transformação da narrativa, que está intrinsecamente ligada a uma tradição oral de transmissão de uma sabedoria coletiva (experiência ou *Erfahrung*), se dá com o surgimento do romance moderno na forma de livro. Conforme suas observações, o romance se distingue das narrativas porque nem procede da tradição oral nem a alimenta. Segundo Benjamin,

o narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes. 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 nem sabe dá-los. (...) Na riqueza dessa vida e na descrição dessa riqueza, o romance anuncia a

⁶⁷ GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e Narração em Walter Benjamin*. p.57.

⁶⁸ Idem, p.58.

⁶⁹ BENJAMIN, Walter. *O Narrador*. In: *Obras Escolhidas*. Vol. I. p.198.

⁷⁰ Idem, p.201.

profunda perplexidade de quem a vive.⁷¹

O tema da morte das técnicas de narração na literatura, sintoma da transformação das formas de troca de experiências coletivas (*Erfahrung*), está presente de maneira muito clara e contundente no artigo *Experiência e Pobreza*, certamente um trocadilho com a idéia de “pobreza de experiências”. Esta pobreza é a pobreza das experiências comunicáveis e é uma das marcas do tempo infernal preconizado pela sociedade capitalista a que Benjamin se refere quando fala sobre a República Weimar e o período hitlerista.

À “pobreza de experiências” deve-se muito a perda da capacidade das pessoas de intercambiarem seus conhecimentos, sua sabedoria entre si. Enfim, é a perda da tradição. Benjamin constata que o fim das tradições orais, causa do surgimento de uma miséria das experiências comunicáveis, é um fato que pode ser percebido nitidamente na “volta silenciosa” do campo de batalha dos combatentes da Primeira Guerra Mundial.

Com a guerra mundial tornou-se manifesto um processo que continua até hoje. No final da guerra, observou-se que os combatentes voltavam mudos do campo de batalha não mais ricos, e sim mais pobres em experiência comunicável.⁷²

Esta nova forma de miséria surgiu com o “*monstruoso desenvolvimento da técnica*” e sua sobreposição ao homem. Nota-se neste ponto que, diante da extrema falta de esperanças em relação ao possível retorno dos modos de expressão da experiência coletiva, o que resta para a humanidade é apenas a pobreza de experiência. Nas suas indignadas palavras...

Pobreza de experiência: não se deve imaginar que os homens aspirem a novas experiências. Não, eles aspiram a libertar-se de toda experiência, aspiram a um mundo em que possam ostentar tão pura e tão claramente sua pobreza externa e interna, que algo de decente possa resultar disso.⁷³

Para nosso autor, essa pobreza de experiência sentida inicialmente como sendo de âmbito privado, agora é visivelmente de toda a humanidade. Assim surge para ele uma nova forma de barbárie. Uma barbárie que necessita da introdução de

⁷¹ Idem, p.201.

⁷² Idem, p.198.

⁷³ BENJAMIN, Walter. *Experiência e Pobreza*. In: *Obras Escolhidas* Vol. I. p.118.

uma nova e positiva conceituação. “Pois o que resulta para o bárbaro dessa pobreza de experiência? Ela o impele a partir para a frente, a começar de novo, a contentar-se com pouco, a construir com pouco, sem olhar nem para a direita nem para a esquerda.”⁷⁴ Seguindo essa definição de barbárie, Benjamin tenta demonstrar que “algumas das melhores cabeças” estavam se ajustando a essa situação. Artistas plásticos como Paul Klee ou os cubistas, escritores ao exemplo de Bertold Brecht e, até mesmo, arquitetos como Le Corbusier, estavam começando a criar a partir do paradoxal ponto de vista de que há uma “desilusão radical com o século e ao mesmo tempo uma total fidelidade a esse século”.⁷⁵

A “desilusão radical” com o século e com o desenrolar-se da cultura ocidental provocam um efeito melancólico. Se compreendermos a melancolia como o sentimento de culpa oriundo de um impedimento de realização de algo proposto no passado, ou ainda, concebida como a sensação nostálgica de perda de possibilidades de realização, podemos desta maneira acreditar que Benjamin, nos escritos mencionados anteriormente, nada mais fez do que indicar a melancolia, e postar-se melancólico diante do processo histórico. Entretanto, há ainda uma paradoxal “fidelidade a esse século” melancólico, uma espécie de convivência e incentivo criador com a presença da melancolia.

Esse sentimento de “desilusão radical” e de “total fidelidade” a determinado período histórico não é uma novidade do século XX ou única e exclusivamente da República Weimar, pois possui similitudes indiscutíveis com outros períodos. Para Benjamin se sobressaem o período Barroco e a produção literária oriunda daquele momento como exemplos desse sentimento contraditório que alterna entre a ação e a hesitação. Desta maneira, Benjamin em *Origem do Drama Barroco Alemão* tenta localizar uma espécie de pré-história da perda da experiência e, por sua vez, da melancolia e do luto como reações desta perda.

⁷⁴ Idem, p.116.

⁷⁵ Idem. Cf. p.116 e 117.

EXCURSO - Walter Benjamin sob o signo de Saturno

“Sob a influência de Saturno” é como a maioria dos pesquisadores e, o próprio Walter Benjamin, costuma se referir sobre sua vida. Uma vida fascinada e ao mesmo tempo horrorizada pela modernidade de sua época. Para a astrologia, Saturno é um astro de revolução lenta e, para Benjamin, lento também é o lamento de uma vida arruinada ou, poderíamos dizer, de uma vida assentada em ruínas e influenciada pela crise que o circundava. Esta “experiência de choque”⁷⁶ perpassa toda a sua obra e configura-se em seu principal objeto de análise. Independentemente da definição da profundidade que a experiência de vida venha a ser decisiva na influência em relação à constituição da obra de um autor. Segue que, na tentativa de evitar um reducionismo psicológico que venha ser empregado no entendimento da obra benjaminiana, ao exemplo daquele empreendido por Hellmuth Kaiser na interpretação da obra de Kafka e duramente combatido pelo próprio Benjamin⁷⁷, torna-se necessária a exposição de alguns aspectos biográficos, sua utilização como recurso para a análise das relações sociais e culturais da modernidade e o respectivo cuidado para não “perder de vista o essencial” sobre nosso autor e seu pensamento.

Talvez o que era essencial na personalidade de Benjamin era o fato dele ser “essencialmente” melancólico. “*Era o que os franceses chamam um triste*”, observa Susan Sontag, em seu ensaio intitulado *Sob o Signo de Saturno*. Após analisar a fisionomia de Benjamin através de suas poucas fotos, a ensaísta americana retira da totalidade delas a descrição de um homem extremamente marcado desde a infância pela presença da melancolia. Enfim, nascido sob o signo de Saturno.

Na juventude, parecia marcado por uma “profunda tristeza”, escreveu Scholem. Considerava-se um indivíduo melancólico, desdenhando os modernos rótulos psicológicos, e invocava a astrologia tradicional: “nasci sob o signo de Saturno – o astro de revolução mais lenta, o planeta dos desvios e das dilações...”⁷⁸

Mesmo beirando a generalização apressada, Susan Sontag, afirma que

⁷⁶ Termo utilizado por Benjamin em *Parque Central* para se referir à experiência de Baudelaire em relação à modernização de Paris e sua transformação em uma grande “capital do século XIX”.

⁷⁷ Cf. Walter Benjamin. *Franz Kafka. A propósito do décimo aniversário de sua morte*. In. *Obras Escolhidas I*. p.152-53.

⁷⁸ SONTAG. Susan. *Sob o Signo de Saturno*. In: *Sob o Signo de Saturno*. p. 86.

Benjamin projetava seu temperamento em todos os seus principais trabalhos, fato que acabava determinando suas escolhas. Descobria em todos, uma parte de seus próprios elementos saturninos. De acordo com Susan Sontag,

Seus principais projetos, o livro publicado em 1928 sobre o drama alemão (o *Trauerspiel*; literalmente, a tragédia) e sua obra inacabada *Paris, Capital do Século XIX*, só podem ser plenamente entendidos desde que se compreenda até que ponto se baseiam na teoria da melancolia.⁷⁹

Basear-se na teoria da melancolia, projetando seu próprio temperamento significava, de certa maneira, escolher temas e autores que apresentavam determinadas “apatias saturninas”. Esta “apatia” singular poderia ser identificada com determinadas características presentes em seus objetos de estudo e em seu próprio estilo de pensador livre. As profundas meditações solitárias, as freqüentes reminiscências sobre a infância e o passado em geral, a recorrente utilização de metáforas de mapas e diagramas, memórias e sonhos, labirintos, passeios e panoramas, a indecisão e a falta de esperanças, a utilização das idéias e experiências vistas como ruínas, a presença constante da catástrofe e do fracasso, o sentimento de perda, as minuciosas observações e interpretações, a falta de jeito para a vida prática, entre outras características mais, podem ser apresentadas como exemplos da “apatia melancólica” que Benjamin procurava em seus temas e em seus autores escolhidos.

Foi essa “apatia saturnina” que possibilitou Benjamin a escrever a respeito de temas como o drama barroco alemão ou o romantismo ou, de maneira brilhante, escrever a respeito de escritores tão distintos como Baudelaire, Proust, Kafka, Karl Kraus, Nicolai Leskov, Bertold Brecht e Goethe. Para Susan Sontag, Benjamin...

Descobriu o elemento saturnino no próprio Goethe. Pois, apesar da posição polêmica de seu grande ensaio sobre as *Afinidades Eletivas* de Goethe contra a tendência a interpretar a obra de um escritor através de sua vida, utilizou de forma seletiva a biografia em suas mais profundas meditações sobre os textos: revelando o ser melancólico, o solitário. (Assim, ele descreve, falando de Proust, a “solidão que arrasta o mundo em seu vórtice”; explica que Kafka, como Klee, era “essencialmente solitário”; cita, em Robert Walser, o “horror ao sucesso em vida”).⁸⁰

Em *A Origem do Drama Barroco Alemão* (1928), Benjamin escreve que a

⁷⁹ Idem, p. 86.

⁸⁰ Idem, p. 86-87.

influência de Saturno torna as pessoas apáticas, indecisas ou até vagarosas. Essa lentidão é expressa, entre outras características, pela falta de jeito, ou seja, pela falta de senso prático em lidar com aspectos cotidianos da vida.

Assim, chegamos a outros importantes elementos da personalidade de Walter Benjamin. Sua constante “má-sorte” e “falta de jeito”. Elementos que, segundo Hannah Arendt⁸¹, eram predominantes na vida de Benjamin. Elementos menos objetivos que o fato de ser inclassificável, mas que, entretanto, não podem ser ignorados.

Benjamin tinha uma extraordinária consciência de sua falta de jeito e de sua má sorte. Em seus escritos, costumava fazer referências à figura do “corcundinha”, um popular personagem dos contos infantis alemães. Esse personagem era um velho conhecido de Benjamin e o acompanhou pela vida inteira. Na obra sobre suas memórias de infância (intitulada *Infância em Berlim por volta de 1900*), Benjamin fala sobre aquele que supostamente era responsável pelas “*incontáveis pequenas catástrofes da infância*”.⁸²

E agora entendo do que falava. Falava do corcundinha que me havia olhado. Aquele que é olhado pelo corcundinha não sabe prestar atenção. Nem a si mesmo nem ao corcundinha. Encontra-se sobressaltado em frente a uma pilha de cacos: “Quando a sopinha quero tomar/ É a cozinha que vou, / Lá encontro um corcundinha/ Que minha tigela quebrou”.⁸³

“*Sem jeito mandou lembranças.*”⁸⁴ Assim Benjamin comenta o que sua mãe dizia quando deixava cair ou quebrar alguma coisa. Mais uma vez o “*corcundinha havia olhado*”⁸⁵ para Benjamin e trazido consigo a má sorte e a falta de jeito. Para Benjamin, a suposta presença do homenzinho provocava a total falta de atenção das pessoas que acabavam envolvendo-se em uma série de pequenas “desgraças”. Assim, o sujeito de “má sorte” devia aprender a conviver com os escombros resultantes dessas constantes “desgraças”.

Hannah Arendt comenta que, graças à publicação das cartas de Benjamin, a história da vida deste pensador “*agora pode ser traçada num amplo escopo; e, na verdade, seria tentador contá-la como uma seqüência desses montes de*

⁸¹ Cf. Hannah Arendt, *Homens em Tempos Sombrios*, p. 137.

⁸² Idem, p. 138.

⁸³ BENJAMIN, Water. “O Corcundinha”, *Infância em Berlim por volta de 1900*. In: *Obras Escolhidas II*, 142.

⁸⁴ Idem, p. 141.

⁸⁵ Idem, cf. p. 141.

escombros".⁸⁶ Essa característica possibilitou a Benjamin perceber a relação de genialidade e fraqueza que, sobretudo, rondava a vida de muitos escritores. A fraqueza encontrava-se na total incapacidade com que muitos, incluindo o próprio Benjamin, tinham em mudar as circunstâncias de suas vidas, mesmo quando estavam beirando tragédias irreparáveis. Para ilustrar esse fato, Hannah Arendt descreve, de maneira quase cômica, uma situação destacada da constante falta de jeito do pensador berlinense.

Com a precisão semelhante à de um sonâmbulo, sua falta de jeito invariavelmente o guiava até o centro mesmo de uma desventura, ou a qualquer lugar onde algo do gênero pudesse se ocultar. Assim, no inverno de 1939-40, o perigo dos bombardeios fê-lo decidir deixar Paris, mas Meaux, para onde seguira Benjamin, era um centro de concentração de tropas e provavelmente um dos pouquíssimos lugares da França seriamente ameaçados naqueles meses de embuste bélico.⁸⁷

Essa constante falta de sorte, protagonizada pela presença trágica do "corcundinha" - uma espécie de alegoria daqueles cuja vida é marcada pela falta de jeito – se encarregou de marcar dolorosamente aspectos significativos da experiência vivida de Benjamin. Devido a essas características biográficas, o pesquisador marxista Leandro Konder, elabora um paralelo com o filósofo italiano Antonio Gramsci:

E aqui, mais uma vez, nota-se certo paralelismo com Gramsci. O italiano passou praticamente seus últimos dez anos de vida preso em cárceres fascistas, isolado, doente, visto com desconfiança por gente do partido que ajudara a fundar e do qual se tornara secretário-geral; Laurana Lajolo, escrevendo sobre ele, chamou-o de "*un uomo sconfitto*", um homem derrotado. E Jeanne-Marie Gagnebin, (...) fala do autor alemão como um caso de "*fracasso exemplar*".

Esse fracasso torna-se exemplar porque permeou diversos aspectos de sua vida. Benjamin sofreu com infelicidades circunstanciais, fez opções erradas e catastróficas, sofreu por golpes no amor, na política e na profissão. Esse fracasso veio servir ao fortalecimento de seu espírito autocrítico e investigador, abolindo de suas perspectivas qualquer tipo de "ilusão venenosa do triunfalismo"⁸⁸, e poderia se dizer, capacitou-o como um grande fisionomista da sociedade moderna⁸⁹.

⁸⁶ ARENDT, Hannah. *Homens em Tempos Sombrios*. p. 138.

⁸⁷ Idem, p.138.

⁸⁸ Idem, p. 8.

⁸⁹ Cf. BOLLE, Willi. *Fisiognomia da Metrópole Moderna*. (na introdução)

2. BARROCO E MELANCOLIA

“[...] O espírito que vi talvez seja um demônio.
 Pois o demônio tem poder para assumir
 Aspecto sedutor: talvez se prevaleça
 Desta melancolia e deste abatimento,
 Já que tem força sobre os espíritos assim [...]”
 A consciência do rei se trairá com a peça.”

Shakespeare, Hamlet, 2, II.

2.1 A obra *Origem do Drama Barroco Alemão*

Origem do Drama Barroco Alemão é a obra que termina, antes de seu início, a carreira universitária do filósofo berlinense Walter Benjamin. Após ter percorrido o universo kantiano no início de seus estudos na Suíça, refugiando-se assim da 1.ª Guerra Mundial (1914-1918) e também após ter se doutorado na Universidade de Berna com trabalho sobre *O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão* (1920), Benjamin, pressionado por dificuldades financeiras, decide, em 1923, concorrer à livre-docência em uma universidade alemã.

O primeiro passo para uma carreira universitária, um desejo apresentado por Benjamin já em 1916⁹⁰, seria a apresentação de uma *Habilitation*, uma tese de livre-docência com o objetivo de se tornar professor titular (em alemão, *Ordinarius*) de uma universidade⁹¹. A escolha de Benjamin foi a Universidade Johann Wolfgang Von Goethe de Frankfurt am Main e baseou-se no fato de ser uma instituição nova, liberal e mais aberta do que as demais para pesquisadores judeus. Baseou-se também no fato de possuir ali alguns conhecidos. Entretanto, essa escolha, bem como a escolha do tema de seu trabalho, todas guiadas pelo entusiasmo e por impulsos nada convenientes à comunidade acadêmica da época⁹², custaram a Benjamin mais um fracasso e um exemplo de sua constante falta de jeito e má sorte.

Hannah Arendt observa que foi o artigo sobre as *Afinidades Eletivas* de

⁹⁰ Cf. BUCK-MORSS, Susan. *A Dialética do Olhar*. Walter Benjamin e o trabalho das passagens. p. 31. “Já em 1916 Benjamin teria dito a Scholem que ‘via seu futuro numa docência de filosofia’”.

⁹¹ Cf. KONDER, Leandro. *Walter Benjamin: o marxismo da melancolia*. p. 24.

⁹² Cf. BUCK-MORSS, Susan. *Ibid.*, p. 31.

Goethe, produzido por Benjamin e publicado em 1924 por Hugo Von Hofmannsthal na revista *Neue Deutsche Beiträge*, que arruinou sua única oportunidade de ingressar na carreira universitária. Afirmar ela que:

Como ocorre com frequência nos textos de Benjamin, esse estudo (sobre as *Afinidades Eletivas* de Goethe) era inspirado pela polêmica, e o ataque se referia ao livro de Friedrich Gundolf sobre Goethe. (...) a única coisa que não deveria ter feito era uma escalada contra o membro acadêmico mais proeminente e capaz daquele círculo (o influente círculo de Stefan George), de modo tão veemente que todos ficavam condenados a saber (...)⁹³

Benjamin não conhecia o jogo das políticas acadêmicas de sua época e até, ingenuamente, não fazia opções mais tradicionais, acreditando na derrocada da ordem burguesa que influenciava o pensamento da Alemanha nesse período.⁹⁴

Desta maneira, nem mesmo a autoridade do editor Hofmannsthal poderia alterar o futuro da carreira universitária de Benjamin. O poder da escola de Stefan Georg era muito efetivo entre diversas entidades que mantinham entre si certa “fidelidade ideológica” e familiaridade em “manobras literárias”. Aspectos que, em julho de 1925, foram decisivos para a rejeição do trabalho de Benjamin na Universidade de Frankfurt. Aspectos estes, duramente criticados por Hannah Arendt.

Apesar de afetarem se situar acima da política, os discípulos de Georg estavam tão intimamente familiarizados com os princípios básicos das manobras literárias quanto os professores o estavam com os rudimentos da política acadêmica, ou os escritores por encomenda e jornalistas com o abecê do “um bom favor merece outro”.⁹⁵

Assim, passando de departamento a departamento, a tese de Benjamin foi recusada pelo professor Franz Schultz do Departamento de Literatura Alemã e rejeitada pelos professores Hans Cornelius e Rudolf Kautzsch do Departamento de Estética. Segundo eles, a tese, definitivamente, não preenchia os requisitos imprescindíveis para ser acolhida pela instituição.⁹⁶

Mesmo em estudos recentes, o livro sobre o Barroco não recebe a qualidade de um trabalho de “ciência literária”. Nas pesquisas especializadas sobre o gênero

⁹³ ARENDT, Hannah. *Homens em Tempos Sombrios*. p. 139-40. Comentários nossos.

⁹⁴ Cf. BUCK-MORSS, Susan. *A Dialética do Olhar*. Walter Benjamin e o trabalho das passagens. p. 32

⁹⁵ ARENDT, Hannah. *Ibid.*, p. 140.

⁹⁶ Cf. KONDER, Leandro. *Walter Benjamin: o marxismo da melancolia*. p. 24.

Barroco, a obra de Walter Benjamin é, por vezes, ignorada ou diminuída.⁹⁷ Quem dirá ser aceito na República Weimar em um período de franca tentativa de restauração do Classicismo. Willi Bolle comenta que, nos anos que se seguiram após a 1ª Guerra Mundial, prevaleceu na Alemanha uma recalcada tradição clássica e classicista e que Benjamin, com sua obra sobre o Barroco, posicionava-se contra essas “teorias idealizadoras, que se recusaram a repensar a tradição humanista à luz da barbárie, da violência e do caos dos Tempos Modernos”⁹⁸. Berlim enquanto metrópole moderna tentava assentar-se sobre um recalcado padrão cultural setecentista e palaciano, tentando se restabelecer o mundo de Goethe e Schiller. Buck-Mors comenta que até mesmo as recém retomadas Olimpíadas modernas eram parte da ideologia neoclassicista. Descrevendo uma comparação utilizada por Benjamin em uma nota ao trabalho *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (1936), Buck-Mors caracteriza a perspectiva reacionária dos jogos olímpicos modernos e que, de certa forma, explica a exaltação de Hitler dos jogos de Berlim em 1936. Segundo ela, as Olimpíadas se comparam...

(...) à ciência industrial do taylorismo que empregava o cronômetro para analisar detalhadamente as ações corporais dos trabalhadores, com o propósito de fixar normas para a produtividade trabalhadora na produção mecânica. Essa era precisamente uma característica distinta das novas Olimpíadas – daí que o pretendido acontecimento antigo se revelara absolutamente moderno. Os atletas de Berlim corriam contra o relógio. Suas atuações eram medidas em “segundos e centímetros”: “Essas medições estabelecem os recordes desportivos. A velha forma da luta desaparece [...]” Essa medição é uma forma de prova, não de competição: “nada mais típico da prova em sua forma moderna que essa medição do ser humano contra um aparelho”.⁹⁹

Assim, o estudo sobre o Barroco situa-se na perspectiva polêmica de uma crítica radical dos discursos totalizantes em voga nesse período. Benjamin coloca “o Barroco como o antagonista soberano do Classicismo”.¹⁰⁰

Mas o que realmente motivou Benjamin a discorrer sobre peças de teatro escritas por autores alemães do século XVII que, em geral, são conhecidas por poucos especialistas e que sequer foram encenadas alguma vez?

Talvez a melhor resposta para esta pergunta seja o comentário que Benjamin

⁹⁷ Cf. BOLLE, Willi. *Fisiognomia da Metrópole Moderna*. p. 106.

⁹⁸ Idem, p. 109.

⁹⁹ BUCK-MORSS, Susan. *A Dialética do Olhar*. Walter Benjamin e o trabalho das passagens. p. 389.

¹⁰⁰ BENJAMIN, W. *Origem do Drama Barroco Alemão*. p. 198. Apresentação e tradução Sérgio Paulo Rouanet. Brasiliense, 1984.

fez em uma discussão a respeito de sua obra, na cidade de Capri, no ano de 1924 e que, posteriormente, foi registrada por Asja Lacis no livro *Revolutionär im Beruf*. Comenta Lacis que, após ser questionado sobre os objetivos de seu trabalho, Benjamin disse-lhe que:

Primeiro, estou trazendo para a disciplina da estética uma nova terminologia. Na discussão contemporânea do drama, os termos tragédia e drama trágico são usados indiscriminadamente, somente como palavras. Mostro a diferença fundamental entre [elas...]. Os dramas do barroco expressam desespero e desprezo pelo mundo – são realmente peças tristes.¹⁰¹

A expressão do “*desespero e desprezo pelo mundo*” – o componente de tristeza das peças do barroco - aliado a sua tentativa de restauração de novos patamares lingüísticos - possibilitou para Benjamin a criação de um método capaz de produzir uma “*descrição abreviada do mundo*”. O trabalho sobre o Barroco habilitou Benjamin de uma poderosíssima capacidade de elaboração de uma “crítica alegórica” do colapso da cultura da República Weimar¹⁰² e, indiretamente, do colapso de certos aspectos da natureza humana na Modernidade. Pois a alegoria, como acontece no Barroco, é uma forma de representação figurativa que transmite um significado outro que o oferecido literalmente. Deste modo o Barroco, ao qual pretendia Benjamin, ultrapassa a época na qual costuma ser encontrado nos livros de história. Isto significa dizer que uma certa essência do barroco persiste ao longo das épocas seguintes, influenciando a própria constituição melancólica da subjetividade e da sensibilidade moderna.

Asja Lacis comenta que naquela época Benjamin estava lendo Lukács e interessando-se pela estética materialista, mas confessa que não entendia corretamente a conexão entre a alegoria barroca e a poesia moderna pretendida por seu companheiro. Afirma ela que:

Agora vejo como Benjamin foi perceptivo ao ver através do problema moderno da forma. Já nos anos vinte a alegoria (presente nos dramas barrocos) emerge (novamente) nas peças do ‘Agit-prop’ e nos dramas de Brecht (...) como um meio de expressão de inteira validade.¹⁰³

¹⁰¹ LACIS, Asja. *Revolutionär im Beruf*. Munich: Regner & Bernhard, 1971. p.43-44. Apud BUCK-MORSS, Susan. *A Dialética do Olhar*. Walter Benjamin e o trabalho das passagens. p. 32.

¹⁰² Cf. BUCK-MORSS, Susan. *A Dialética do Olhar*. Walter Benjamin e o trabalho das passagens. p. 37 e ainda cf. BOLLE, Willi. *Fisiognomia da Metrópole Moderna*. p. 106.

¹⁰³ Ibid., p. 44. apud. idem. p. 449. Comentários nossos.

Assim, a obra sobre o Barroco não era uma mera peça acadêmica de pesquisa. Ela tinha uma ligação profunda com os próprios problemas reais contemporâneos e tentava restaurar formas lingüísticas esquecidas como a do emblema, do ritual e, essencialmente, da alegoria para a compreensão dos fenômenos culturais da modernidade alemã.

Mais além, com a recusa de sua tese sobre o Barroco pela Universidade, não se reconheceu, naquele momento, sua importância como uma obra de crítica da cultura. Negando-lhe assim, uma tradição que remonta a Nietzsche, com o seu *O Nascimento da Tragédia* (1871)¹⁰⁴. Tanto a obra de Benjamin quanto a de Nietzsche, primeiramente apresentaram-se com a rigidez do formato exigido aos trabalhos de ciência acadêmica e, então, estrategicamente formularam, a partir de segmento específico da história cultural (no caso de Nietzsche a tragédia clássica e em Benjamin as peças do Barroco alemão), as bases para a construção de uma crítica abrangente do cotidiano das sociedades atuais. Nietzsche e Benjamin, cada um a sua maneira, tentam “revelar”, pelo prisma de épocas passadas, como a esfera pública atual pôde organizar-se.¹⁰⁵

Assim, na tentativa de reconhecimento, ainda que esta obra seja de uma linguagem difícil e muito pouco transparente - para alguns pesquisadores considerada até um “livro estranho” ou um “livro maldito”¹⁰⁶ - demonstra-se que os avaliadores da Universidade de Frankfurt foram demasiado insensíveis. O *Trauerspielbuch*, “livro sobre o drama barroco”, é hoje considerado entre os pesquisadores de nossa época como uma das obras de maior contribuição para a estética contemporânea. Certamente fruto de apurada percepção visionária de Walter Benjamin sobre os nossos dias¹⁰⁷. Contribuição comprovada, uma vez que o livro sobre o barroco foi essencial para a autonomia do pensamento do filósofo berlinense e também contribuiu decisivamente para a elaboração do arcabouço teórico dos pensadores da Escola Frankfurt, sobretudo a obra de Theodor W.

¹⁰⁴ Cf. BOLLE, Willi. Ibid., p. 106.

¹⁰⁵ Cf. BOLLE, Willi. Idem. p. 107. Uma tentativa de aproximação (e distanciamento também) entre os pensamentos de Benjamin e de Nietzsche pode ser encontrada na coletânea de textos de Ernani Chaves, *No Limiar do Moderno: Estudos sobre F. Nietzsche e W. Benjamin*. Belém: Paka-Tatu, 2003.

¹⁰⁶ Cf. KONDER, Leandro. *Walter Benjamin: o marxismo da melancolia*. p. 25. “*Origem do Drama Barroco Alemão* é um livro estranho, perturbador. Jeanne-Marie Gagnebin chama-o de ‘livro maldito’; e acrescenta: ‘Tenta se lê-lo, não se o entende, tenta-se esquecê-lo, retorna-se a ele (...)’.

¹⁰⁷ Cf. Sérgio Paulo Rouanet na apresentação de sua tradução de *A Origem do Drama Barroco Alemão* para o português. (Editora Brasiliense, 1984).

Adorno.

Adorno e Benjamin, durante importante período, através de correspondências e conversas, discutiram a respeito do estudo sobre o Barroco. Ambos compartilhavam o objetivo de uma “refuncionalização” dos métodos marxistas para identificação do esvaziamento das formas em meras peças de mercadorias e, por conseguinte, para o entendimento dos efeitos do modo capitalista de produção nas diversas áreas da cultura. Assim, as análises de Benjamin sobre a alegoria, contidas na obra sobre o Barroco e acrescidas de novas interpretações de Lukács, tornaram-se decisivas na obra de Adorno. Em um discurso de 1932 (intitulado “*A idéia da história natural*”), Adorno elogiou o trabalho de Benjamin sobre o Barroco e, comenta Buck-Morss, que:

Adorno aderiu de maneira entusiasta (...) não só ensinando o *Trauerspiel* (o drama barroco alemão) em seu seminário de filosofia como jovem professor na Universidade de Frankfurt am Main (o lugar que tinha rejeitado o livro como *Habilitationsschrift* de Benjamin), mas também pondo em prática uma versão materialista dialética desse método, em uma interpretação crítica de Kierkegaard (...) ¹⁰⁸

Desta maneira, a partir do final dos anos de 1960, a mesma universidade que recusara a *Habilitationsschrift* de Benjamin, num ato de reconhecimento do pensador berlinense, passou a aceitar, ao exemplo de Adorno, trabalhos sobre *A Origem do Drama Barroco Alemão* ¹⁰⁹. Entre outros aspectos, o entrelaçamento entre a alegoria barroca e a estética materialista dialética ilumina a relação existente entre os conceitos de mercadoria, mito, fetichismo, tempo e história. Mais tarde estes conceitos irão se tornar fundamentais e muito familiares a todos os pensadores da Teoria Crítica da Escola Frankfurt. ¹¹⁰

Benjamin, através de seu estudo sobre as peças trágicas barrocas (o *Trauerspiel*), retoma um modo de sentir a realidade a partir do luto. Um olhar “póstumo” onde as alegorias são a única forma do melancólico “dizer” a realidade de

¹⁰⁸ Cf. BUCK-MORSS, Susan. *A Dialética do Olhar*. Walter Benjamin e o trabalho das passagens. p. 218.

¹⁰⁹ Cf. BOLLE. Willi. *Fisiognomia da Metrópole Moderna*. p. 106.

¹¹⁰ Em certo sentido a crítica a racionalidade instrumental, ao mito do esclarecimento e à indústria cultural que permeia o livro, *Dialética do Esclarecimento* (1944) elaborado a partir da parceria entre Adorno e Horkheimer e que representa a pedra angular de toda a Escola de Frankfurt, possui sua pré-história nos debates e, por consequência no desenvolvimento conceitual, que se seguiu entre Adorno e Benjamin em relação à obra *Origem do Drama Barroco Alemão*. Esta é uma chave de pesquisa que merece ser melhor explorada (se já não o foi!) pois as afinidades conceituais existentes entre ambas as obras são muito significativas.

ruínas de um tempo infernal que o cerca. O significado da alegoria acomoda-se ao mundo congelado do mito, cujas repetições compulsivas auxiliam Benjamin a vislumbrar posteriormente a ideologia do historicismo e sua proposta de um tempo sempre homogêneo.¹¹¹

Para dar conta desses aspectos “saturninos” de seu método, Benjamin enfrentou diversas restrições temáticas, e até mesmo conceituais e desenvolveu uma inovadora *introdução teórica* ao seu trabalho. Estas inovações marcaram profundamente seu pensamento e foram sendo aprimoradas ao longo de seus escritos posteriores.

2.2 As “Questões Introdutórias de Crítica do Conhecimento”

A obra *Origem do Drama Barroco Alemão* é composta de três partes distintas. Segue que a primeira parte refere-se às questões epistemológicas que oferecem grande densidade interpretativa e difícil entendimento e que servem de suporte teórico para as demais partes que, respectivamente, tratam do Barroco e sua especificidade frente à tragédia clássica e da restituição da alegoria através do Barroco, imposta e revalorizada enquanto categoria estética diante do símbolo.

Conforme Sérgio Paulo Rouanet, na apresentação da tradução de *Origem do Drama Barroco Alemão*, podemos afirmar que as “questões introdutórias de crítica do conhecimento” da obra sobre o Barroco alemão servirão para o desenvolvimento de toda a filosofia, pensada enquanto crítica da cultura e da história, ao longo da obra de Walter Benjamin.

Pois bem, apesar das dificuldades, a presente seção deste trabalho tentará elucidar alguns pontos da primeira parte da obra sobre o Barroco e que tentarão contribuir para a compreensão de um objetivo maior que é a identificação, no pensamento de Benjamin, da *melancolia* como um elemento altamente crítico.

¹¹¹ Cf. EAGLETON, T. *O Rabino marxista: Walter Benjamin*. In *A Ideologia da Estética*. p. 238.

Pode-se dizer que a primeira parte da referida obra é destinada à exposição, por Benjamin, de uma certa Teoria do Conhecimento¹¹² necessária à defesa de sua visão do Drama Barroco diante da visão sedimentada pela academia de sua época. Nas palavras de Benjamin...

O drama barroco alemão passou a ser visto como o reflexo deformado da tragédia antiga. (...) O drama barroco aparecia assim como uma renascença tosca da tragédia. E com isso surgia uma classificação que obscurecia de todo a compreensão dessa forma: visto como drama da Renascença, o drama barroco estava viciado, em seus traços mais característicos, por numerosos defeitos estilísticos.¹¹³

O drama barroco, comenta Benjamin, aparecia em sua época como uma renascença tosca da tragédia. Um reflexo deformado da tragédia antiga que, para o gosto refinado proposto pelo Classicismo da época, parecia estranho e mesmo bárbaro. Durante longo tempo, até mesmo o termo “barroco” trazia em si um preconceito burguês em relação às obras do período seiscentista. O vocábulo “barroco” era usado pelos joalheiros desde o século XVI para designar um tipo de pérola irregular e de formação defeituosa, aliás até hoje conhecida pela mesma denominação. Assim, o Barroco era visto inicialmente como um conjunto de obras de grande imperfeição e de mau gosto. Era visto como a degeneração do Renascimento.

Contra esta sedimentada interpretação de influência classicista dos dramas barrocos, Benjamin teve que desenvolver uma complexa teoria do conhecimento que sustentasse seu ponto de vista. Este movimento foi decisivo para o despertar da maturidade filosófica do autor, onde se observa a integração criativa de conceitos de origem platônica, e até mesmo Kantiana (tais como os conceitos de Idéia e de Fenômeno), sendo utilizados em consonância com referências ao pensamento racionalista de Leibniz na construção de seu original método de “investigação filosófica monadológica”. Com este método, a atividade do filósofo, na compreensão de Benjamin, metaforicamente passa a consistir no “recolhimento de várias pérolas”, pérolas barrocas e irregulares, que serão utilizadas para a composição de um “fascinante colar de pérolas”.

¹¹² Cf. Rouanet na apresentação da tradução de *Origem do Drama Barroco Alemão*.

¹¹³ BENJAMIN, W. *Origem do Drama Barroco Alemão*. p. 72. (As demais notas referentes à obra *Origem do Drama Barroco Alemão* seguirão com a abreviatura ODB).

Segue assim que, para Benjamin, filosofar implica “platonicamente” entender todas as representações existentes. Por sua vez, representações do Universal, da ordem das idéias. As representações possibilitam a posse das “pérolas barrocas” dispersas e a sua respectiva composição conceitual a partir da irregularidade que cada uma apresenta de maneira única. Acerca desse método, escreve Benjamin que:

Se a representação quiser afirmar-se como o verdadeiro método do tratado filosófico, não pode deixar de ser a representação das idéias. A verdade, presente no bailado das idéias representadas, esquiva-se a qualquer tipo de projeção no reino do saber. O saber é posse.¹¹⁴

As idéias sozinhas “não possuem vida”, “esquivam-se”, sem que os fenômenos as reconheçam e as circundem. Benjamin destaca que essas idéias “permanecem obscuras”¹¹⁵ sem a presença dos fenômenos. Já os *Fenômenos* são todas as *Coisas* existentes, compõem a *ordem do particular*, e estão condenados à dispersão e à morte sem a presença “salvadora” das *Idéias*. Desta maneira, o autor traça a mesma dicotomia platônica entre idéia e fenômeno, ou seja, entre a essência e a aparência. Entretanto, lhe concede uma significativa diferença: enquanto no pensamento platônico as idéias estavam dispersas em um mundo exterior, Benjamin vai dizer que as idéias vivem em um outro habitat muito mais familiar, o da linguagem.¹¹⁶

Assim, *Idéia* e *Fenômeno* dependem fundamentalmente um do outro para existirem. Contudo não podem ultrapassar seus limites, as suas devidas cercanias (de um lado a *ordem das idéias* – o *Universal* e de outro a *ordem dos fenômenos* – o *Particular*) sem o auxílio de uma função lingüística mediadora. Uma ponte entre as diferentes ordens. Essa função é exercida pelo *Conceito*. São os *conceitos* que conseguem salvar os *fenômenos* diante das *idéias* e representar *universalmente* estas frente à ordem do *particular*.

Os conceitos conseguem dividir as coisas em seus elementos constitutivos e estes, por sua vez, podem ser captados e salvos pelas idéias; em contrapartida, as idéias podem tornar-se concretas, representadas nos elementos materiais do conceito. Ou seja, o conceito exerce função mediadora na medida em que consegue

¹¹⁴ ODB p.51.

¹¹⁵ Cf. ODB p.57.

¹¹⁶ Cf. Sérgio Paulo Rouanet na apresentação de *Origem do Drama Barroco Alemão*. p. 16.

fazer com que a idéia se manifeste empiricamente no fenômeno ao passo que o fenômeno tenha o seu reconhecimento conceitual de acordo com uma idéia à qual se refira. Deste modo consiste o processo que é definido por Benjamin como “Redenção Platônica”:

A descoberta pode encontrar o autêntico nos fenômenos mais estranhos e excêntricos, nas tentativas mais frágeis e toscas, assim como nas manifestações mais sofisticadas de um período de decadência. A idéia absorve a série das manifestações históricas, mas não para construir uma unidade a partir delas, nem muito menos para delas derivar algo de comum. Não há nenhuma analogia entre a relação do particular com o conceito e a relação do particular com a idéia. No primeiro caso, ele é incluído sob o conceito, e permanece o que era antes – um particular. No segundo, ele é incluído sob a idéia, e passa a ser o que não era – totalidade. Nisso consiste sua redenção platônica.¹¹⁷

A idéia oferece uma visão da totalidade através de suas “interpretações objetivas” dos fenômenos e este processo passa a ser a grande ferramenta de investigação do filósofo. Cada manifestação histórica, seja nos períodos de decadência ou de esplendor, poderá *originar* um *autêntico*, uma visão de totalidade *além da história* acerca dos acontecimentos. Desta maneira, cabe à investigação filosófica a análise estrutural de seus objetos e, respectivamente, do isolamento de seus elementos extremos, ou seja, da busca em cada fenômeno daquilo que o singulariza em relação aos outros. Assim, o filósofo “representando as idéias e salvando os fenômenos” conseguirá, então, descobrir a *origem*, a essencialidade da estrutura interna de seu objeto de estudo. Nas palavras de Benjamin...

A tarefa do pesquisador (...) se inicia aqui, pois ele não pode considerar esse (ou aquele) fato assegurado, antes que sua estrutura interna apareça com tanta essencialidade, que se revele como origem. O autêntico – o selo da origem nos fenômenos – é objeto de descoberta, uma descoberta que se relaciona, singularmente, com o reconhecimento.¹¹⁸

Esta *origem*, ressalta o filósofo, não tem nada que ver com a gênese. *Origem* designa algo que emerge do vir-a-ser e da extinção e não o vir-a-ser daquilo que se origina. Ou seja, a origem se relaciona com a totalidade com que a idéia se confronta com o mundo histórico. A *origem* mostra como o *único* e o *recorrente* se inter-relacionam. Por essa razão, Benjamin vai considerar toda a filosofia como uma ciência da origem. Uma forma que segundo ele “*permite a emergência, a partir dos*

¹¹⁷ ODB, p. 68-69.

¹¹⁸ Ibidem, p.68.

*extremos mais distantes e dos aparentes excessos do processo de desenvolvimento, da configuração da idéia, enquanto Todo...*¹¹⁹ Assim, o método de análise estrutural oferecida por uma “ciência da origem” permite a observação da história não apenas como encadeamento de fatos, mas através da visão de totalidade da idéia consegue verificar a pré e a pós-história, as afinidades internas, de qualquer que seja a distância que separam duas épocas, pois as estruturas das idéias, segundo Benjamin, “*resultante do contraste entre seu isolamento inalienável e a totalidade, é monadológica. A idéia é mônada.*”¹²⁰

A mônada, conforme caracterizada por Leibniz, é uma substância simples, visto que não possui partes, uma unidade simples, não-composta e indivisível. Entretanto, a qualidade das mônadas é múltipla. Sua diversidade na qualidade implica a multiplicidade de formas das coisas que compõem o mundo e faz a mônada ser uma estrutura que pode ser compreendida como uma multiplicidade contida na unidade. Deste modo, cada mônada é uma espécie de espelho vivo e perpétuo do universo, um espelho porque cada mônada é uma multiplicidade, com inúmeros compartimentos que realizam com outras mônadas relações que exprimem todo o universo. Benjamin assumirá essa definição Leibziana da mônada mas atribuirá a ela o status de idéia. É a idéia que é monadológica.

A compreensão monadológica do barroco, ou seja, o entendimento de sua estrutura e do barroco enquanto idéia, leva o pensador berlinense a também compreender a tragédia clássica, o drama romântico, o drama expressionista. Da mesma maneira que o inverso também é válido. A investigação da estrutura de qualquer fenômeno permite a decifração de elementos que existem na pré e na pós história desse mesmo fenômeno. É possível capturar “*tendências que aludem ao tempo, mas são em si intemporais*”¹²¹. Capturar as afinidades internas que se mantêm qualquer seja a distância entre as épocas.

Dessa maneira, o procedimento proposto por Benjamin, segundo Rouanet “*é trivial, mas vale como paradigma (...): leitura monadológica do particular, até que ele fale, e nessa fala revele as leis do todo.*”¹²² Cada idéia contém a imagem do mundo.

¹¹⁹ Idem, p. 68.

¹²⁰ Idem, p. 69.

¹²¹ ROUANET, Sérgio P. Na apresentação de *Origem do Drama Barroco Alemão*. p. 21.

¹²² Idem, p. 21.

Representar as idéias consiste, portanto, na difícil tarefa de descrição das imagens abreviadas do mundo. No mergulho tão fundo em todo o real, que ele possa revelar-nos uma interpretação objetiva. Tendo em vista a característica desta tarefa, segundo Benjamin, “*não surpreende que o autor da Monadologia (Leibniz) tenha sido também o criador do cálculo infinitesimal*”.¹²³

Jean-Marie Gagnebin, no que diz respeito a mônada, aponta para duas vertentes essenciais do pensamento benjaminiano: a imersão (*Versenkung*) no objeto e a idéia de uma reunião, de uma coleção (*Versammlung*) salvadora dos fenômenos esparsos e perdidos no instante histórico fugidio. Segundo ela:

A atividade crítica e salvadora do pensamento exercer-se-ia, segundo Benjamin, não tanto nos amplos vãos totalizantes da razão mas, muito mais, na atenção concentrada e despojada no detalhe à primeira vista sem importância, ou então no estranho, no extremo, no desviante de que nenhuma média consegue dar conta.¹²⁴

Desta maneira, a leitura da imagem do mundo através do particular propiciada pela mônada, um movimento de atenção e de concentração do pensamento em direção ao real, impede a fragilidade das pretensas visões totalizantes de conjunto e ressalta a força salvadora da *restrição*, da posse restrita, a mesma posse que o colecionador tem em relação ao objeto colecionado, pois o termo *restrição* (*Beschränkung*) possui em alemão o mesmo radical que a palavra *Schrank*, que significa armário e este, como sabemos, é o local preferido para a guarda de itens de uma coleção. Mais tarde o termo *Schrank* vai constituir o título de um dos textos centrais da obra de Benjamin *Infância Berlimense por volta de 1900* (1938).¹²⁵

2.3 O Trauerspiel

Trauerspiel é uma palavra utilizada inicialmente no século XVII para denominar certo gênero da tragédia teatral próprio do período barroco alemão. A palavra tragédia (*Tragödie* em alemão) seria suficiente para denominar tal estilo

¹²³ Idem, p. 70.

¹²⁴ GAGNEBIM, Jean-Marie. *Por que um mundo todo nos detalhes do cotidiano? História e Cotidiano em Walter Benjamin*. In *Dossiê Walter Benjamin*. Revista USP. Nº 15. (Versão On-line)

¹²⁵ Idem.

teatral, entretanto há em Benjamin a necessidade de distinção entre *trauerspiel* e *tragödie*. Necessidade surgida na polemização benjaminiana contra a interpretação tradicional dos críticos de sua época sobre o Barroco literário e sobre a tragédia clássica. A respeito desse aspecto, Benjamin enfaticamente afirma que:

Os comentadores sempre insistiram em reconhecer como elementos essenciais do drama barroco os elementos da tragédia grega – a fábula trágica, o herói e a morte trágica – por mais que eles tivessem sido deformados por imitadores incapazes de compreendê-los. (...) o teatro moderno não conhece nenhuma tragédia que se assemelhe à dos gregos. (...) tais teorias dão a entender, presunçosamente, que ainda hoje é possível escrever tragédias.¹²⁶

A Alemanha do período em que Benjamin estava produzindo sua obra sobre o Barroco, procurava restabelecer um recalcado mundo classicista. A modernidade alemã inspirava-se em uma problemática padronização cultural setecentista e palaciana, elevando as figuras de Goethe e Schiller frente à lembrança da barbárie experimentada com a 1.^a Guerra Mundial. Contra este tipo de influência, recaía também o estudo sobre o barroco de Benjamin com sua necessidade de imposição até mesmo terminológica.

Tentando respeitar a polemicidade desses significados “*Ursprung des deutschen Trauerspiels*” foi vertido para o português como *A Origem do Drama Barroco Alemão*, utilizando-se o termo “Drama Barroco” para denominar o *Trauerspiel*. Entretanto, a utilização do termo “Drama” ainda pode provocar alguns equívocos, já que a palavra *Drama* também existe no alemão e é aplicada de forma genérica tanto ao *Trauerspiel* quanto a *Tragödie*. Benjamin ainda utiliza o termo *Trauerspiel* fazendo ocasionalmente referências a gêneros pós-barrocos¹²⁷.

Trauerspiel pode significar, literalmente, “jogo da melancolia”. O termo *Spiel*, significa entre outras coisas “espetáculo”, “jogo”, “peça” ou “encenação”; já o termo *Trauer*, significa, sobretudo, “luto” e a dor decorrente desta situação, a “melancolia”. Assim, podemos compor alguns jogos de palavras como “espetáculo lutuoso”, “encenação de luto”, “peça de melancolia”, “jogo de luto”, “encenação da dor do luto”, “jogo da melancolia”, etc.¹²⁸

¹²⁶ ODB. p. 123-24.

¹²⁷ Cf. ODB. (nota de tradução de Sérgio Paulo Rouanet).

¹²⁸ Em *Luto e Melancolia* (1917), Freud, contrariamente à Benjamin, faz uma sutil distinção entre o significado de luto (*Trauer*) e de melancolia (*Melancolie*). Ver seção 2.4 do presente trabalho – Antíteses sem síntese: a subjetividade melancólica.

A partir desta ambivalência de significados que o termo *Trauerspiel* proporciona, a alegoria é antecipada. A alegoria é a figura de linguagem que propicia uma representação que consegue se sustentar com a ausência de um referencial último de significação, com uma constante não-identidade, de maneira que a linguagem sempre diga algo diferente daquilo que originalmente visava. Assim o termo *Trauerspiel* extrai sua força da composição de seus dois fatores antitéticos (respectivamente Luto e Jogo); o luto por um referencial significante ausente e definitivamente perdido, e o jogo que esta ausência possibilita aos que conseguem suportar esta queda. No *Trauerspiel* dois termos opostos encontram uma única morada. Entretanto nunca encontram uma síntese ou mesmo uma supervalorização de um sobre o outro, característica que marca o conflito espiritual próprio da mentalidade melancólica do período Barroco.

A respeito dessa relação entre jogo e luto, uma relação de conflito entre os sentimentos que provocam o riso e aqueles que causam as lágrimas, tão representativa do Barroco, a literatura dessa época nos traz, como exemplo, o problema colocado pela Real Academia da Rainha da Suécia em Roma e magnificamente respondido por Padre Antônio Vieira no ano de 1674. O problema proposto era o seguinte: “*O que seria mais razoável, se o riso de Demócrito, que de tudo zombava, ou o pranto de Heráclito, que por tudo chorava?*”¹²⁹ O problema baseia-se na lenda segundo a qual Demócrito era o filósofo que ria diante da insensatez dos homens, em antítese a Heráclito, amigo da solidão, cujo estilo obscuro o aproximava da melancolia e o fazia filósofo das lágrimas. Esta lenda encarna a oposição Barroca, presente no *Trauerspiel*, entre a efemeridade trágica da vida em seu percurso inexorável, representada por Heráclito, e a atitude vitalista do *carpe diem* e do culto do prazer imediato representada pela doutrina atomista de Demócrito.¹³⁰

Em *Origem do Drama Barroco*, Benjamin pressupõe do leitor um conhecimento factual do teatro barroco alemão¹³¹ e, diga-se de passagem, do

¹²⁹ A apresentação histórica do problema, a importância desta na obra do escritor barroco português Antônio Vieira (1608-1697), bem como, a resposta de Vieira no original em italiano e a tradução portuguesa de época encontram-se no livro *As lágrimas de Heráclito* de organização de Sônia N. Salomão.

¹³⁰ Idem, p. 63-64.

¹³¹ Cf. ROUANET, Sérgio Paulo. Na apresentação de *Origem do Drama Barroco Alemão*. p. 23.

barroco enquanto idéia. Aspecto pouco realista para a época e que torna a obra de uma leitura muito difícil e certamente contribuiu para torná-lo um “livro estranho” e “maldito”¹³². Seguindo as observações de Rouanet na apresentação da tradução da obra no Brasil, esquematicamente o teatro barroco do século XVII na Alemanha pode ser resumido como um gênero de peças que tiveram sua origem no drama jesuítico e que conservaram as características típicas e inerentes a instrumentos de propaganda da Contra-Reforma.

Desta maneira, para atingir seus objetivos, os autores da época recorreram a grande gama de recursos cênicos tais como: pantomimas, coros, grandes elencos, cenários com pintura em perspectiva e máquinas teatrais que permitiam a suspensão de atores para a representação de batalhas, por exemplo, entre anjos e demônios. Havia também grande quantidade de personagens de natureza alegórica que simbolizavam virtudes cristãs e, por sua vez, vícios a serem combatidos. Era comum à época, não somente ao teatro, a representação de cenas de esquartejamentos, torturas e grandes massacres. Todos esses recursos tentavam demonstrar subliminarmente que os sentidos eram diabólicos, que a vida terrena era ilusória e habitada pela morte e que, respectivamente, a salvação só era possível pela mediação da Igreja. Traços que acabaram se tornando a essência da dramaturgia barroca da Alemanha católica ou mesmo protestante em autores como Opitz (1597-1639), Gryphius (1616-1664), Lohenstein (1635-1683) e Hallmann (1640-1704).

Opitz foi o formulador de uma nova poética de temas que destacavam os incestos, parricídios, incêndios e envenenamentos. Apesar de tipicamente barroco ainda seguia moldes classicistas, que iriam provocar a maioria dos equívocos na distinção do drama barroco da tradição da tragédia grega e renascentista. Gryphius, por sua vez, não esconde sua influência clássica, aliando o conhecimento do teatro de Molière e Corneille da França e da *Commedia dell'Arte* italiana aos temas de fugacidade da vida e da exaltação do martírio a partir da experiência histórica marcante da Guerra dos Trinta Anos. Lohenstein também ficará fortemente marcado pela violência da guerra. Suas peças são as de tendências a cenas mais cruéis, de personagens macabros e de torturas monstruosas. Hallmann, por outro lado,

¹³² Ver observações na nota 103.

preludia o Arcadismo ao apresentar elementos mais pastorais e operísticos, mas é significativo ao ser influenciado pelas festas das cortes do período barroco e sua multiplicidade de manifestações artísticas como a pintura, a arquitetura, a poesia e a música.

A partir da análise da literatura desses autores, Benjamin argumenta ainda que o conceito de *Spiel* (jogo, folguedo, espetáculo) dos dramas barrocos sofrerá diferenciações ao longo dos períodos artísticos: barroco, clássico e romântico. “No primeiro, há uma relação (da natureza de espetáculo, *Spiel*) predominante com o produto, no segundo com a produção, e no terceiro com ambos.” E enfatizando a conceituação barroca do termo *Spiel*, destaca que...

a concepção da própria vida como um espetáculo, e que portanto deve designar como tal a obra, é alheia ao classicismo. (...) Elas (as peças do drama barroco) podem ser “alegres”, embora a vida seja “séria”, mas só podem ser lúdicas quando, em face de uma preocupação intensa com o absoluto, a própria vida perdeu a seriedade última.¹³³

Benjamin vai utilizar o termo *Trauer* de maneira decisiva na diferenciação entre o drama barroco (*Trauerspiel*) e a tragédia clássica (*Tragödie*). Retomando a “Poética” de Aristóteles, Benjamin mostra que é inconsistente a equiparação dos dois gêneros pelos críticos de sua época. Segundo ele, os defensores da equiparação entre tragédia e drama barroco deveriam ter achado estranho que “Aristóteles nada dissesse sobre o luto como ressonância do trágico”.¹³⁴ A tragédia provoca nos espectadores o efeito catártico da piedade e do terror, mas de modo algum provoca o luto. Já as peças do drama barroco destinam-se “a produzir no espectador uma emoção de luto”, ou ainda, “estão a serviço da descrição do luto”. São peças “graças às quais o luto encontra uma satisfação: peças para enlutados”.¹³⁵

Na tragédia grega há sempre uma perspectiva cósmica de julgamento divino dos espectadores. As cenas se transformam em tribunais que “diante de uma instância mais alta”¹³⁶ avaliam as ações humanas. Diferente do drama barroco, para Benjamin, o que se passa na tragédia...

¹³³ ODB. p.105.

¹³⁴ ODB. p.141.

¹³⁵ ODB. p.142.

¹³⁶ Ibidem. p.142.

é uma decisiva realização cósmica, como fica evidente pelo teatro e pelo de que a representação nunca se repete do mesmo modo. A comunidade se reúne para assistir essa realização, e para julgá-la. Enquanto na tragédia o espectador é interpelado e justificado pela obra, no drama barroco ela deve ser compreendida na perspectiva do espectador.¹³⁷

Esta compreensão das peças barrocas pelo espectador é facilitada porque “certa ostentação lhes é inerente”.¹³⁸ O drama barroco alemão, comenta Benjamin, “emergiu da pura ostentação, ou seja, dos trionfi, as procissões acompanhadas de recitativos destinados a explicar a ação, surgidas em Florenza sob Lorenzo de Medici.”¹³⁹ A palavra *Trauer* associada a outras produz diversas composições que exprimem a conexão entre o luto e esta ostentação. Assim, temos: *Trauerbühne* ou *Trauergepränge* e *Trauergerüst*, em sentido figurado, significam a terra como palco para episódios tristes e literalmente significam a armação coberta com pano, as decorações e os símbolos utilizados para a exposição do corpo morto de uma pessoa ilustre.¹⁴⁰

A necessidade de compreensão, caracterizada pelos elementos de ostentação monárquica das peças barrocas, criaram um “ritual” de representação de certo tipo de poder caracterizado pelo modelo absolutista. “O soberano representa a história. Ele segura em suas mãos o acontecimento histórico, como se fosse um cetro”, comenta Benjamin, ao relacionar a finalidade do drama barroco com a formação, a partir da figura do tirano, de um novo conceito de soberania no século XVII.¹⁴¹ Mais uma vez na história, a estética estava a serviço da política, contribuindo desta vez para a instituição da esfera pública do absolutismo e para a legitimação de seu poder.

A “encenação da melancolia” (o *Trauerspiel*) era uma forma de expressão de um pessimismo oficial, um pessimismo de estado. Benjamin comenta que havia um “interesse apaixonado pela pompa, nas ‘ações principais e de Estado’”¹⁴² e que esta ostentação possuía uma magnífica afinidade com o luto. A pompa da autoridade e a solenidade hierática eram características de um espetáculo que visava à persuasão. A “repetição infinita (das ações de luto e de rigidez contemplativa do Estado) ajuda

¹³⁷ Ibidem. p. 142.

¹³⁸ Ibidem. p. 142.

¹³⁹ Ibidem. p. 142.

¹⁴⁰ Cf. ODB. p. 143.

¹⁴¹ Cf. ODB. p. 88.

¹⁴² ODB. p. 163.

os humores melancólicos, com seu desinteresse pela vida, a consolidar seu domínio”.¹⁴³ O luteranismo, religião da burguesia e de grande parte dos autores barrocos, segundo Benjamin, conseguiu “instilar no povo uma estrita obediência ao dever, mas entre os grandes instilou a melancolia.”¹⁴⁴ Deste modo, há uma intensa promoção, por parte das autoridades eclesiásticas e políticas, de uma patologia oficial¹⁴⁵, configurada na “anestesia das paixões”, na *apateia*, na “mortificação do corpo” e no *taedium vitae*. A Reforma religiosa promoveu a “crença sombria na sujeição do homem ao destino” assim, “as ações humanas foram privadas de todo valor. Algo de novo surgiu: um mundo vazio”.¹⁴⁶

2.4 Antíteses sem síntese: a subjetividade melancólica

Certamente se o período barroco pudesse ser expresso em única imagem esta imagem, seria a da gravura *Melencolia I* de Albert Dürer. Para Benjamin, ela antecipa sob vários aspectos o Barroco. Nas suas palavras:

É consistente (...) que em torno do personagem de Albert Dürer, na *Melencolia*, estejam dispersos no chão os utensílios da vida ativa, sem qualquer serventia, como objetos de ruminação. (...) Nela, o saber obtido pela ruminação e a ciência obtida pela pesquisa se fundiram tão intimamente como no homem do Barroco.¹⁴⁷

A meditação, a ruminação, a auto-absorção eram elementos característicos da subjetividade do período barroco. Uma subjetividade voltada ao luto e a melancolia. Benjamin escreve que a ênfase barroca na melancolia compôs “o estado de espírito do tempo”.¹⁴⁸ No entanto, ressalta que esta “disposição melancólica” poderia levar facilmente as pessoas, através das suas auto-absorções, para “um abismo sem fundo”.¹⁴⁹ Este abismo estava presente no sentimento da época de que

¹⁴³ Ibidem. p. 163.

¹⁴⁴ ODB. p. 204.

¹⁴⁵ Cf. BOLLE, Willi. *Fisiognomia da Metrópole Moderna*. p. 118.

¹⁴⁶ ODB. p. 162.

¹⁴⁷ ODB. p. 164.

¹⁴⁸ Ibidem. p. 164.

¹⁴⁹ Cf. ODB. p. 165.

perante o implacável drama da história todas as criaturas eram extremamente frágeis.

O Renascimento e o protestantismo ocasionaram uma série de modificações de perspectivas. Muitas certezas sobre o mundo foram seriamente abaladas pelas descobertas científicas, pelo racionalismo e pelo antropocentrismo da época. Dessa maneira, esse momento histórico carregado de desconfiança e até de pessimismo legou ao Barroco uma subjetividade voltada para a melancolia e para uma eterna sensação de luto. É no Barroco que este sentimento de luto potencializa-se, pois aqueles que vivenciaram esse período se vêem diante de uma existência horrorizada pela morte, pela ameaça da finitude e pela aflição da falta de transcendência. Como nas peças do drama barroco alemão, no período que sucedeu ao Renascimento, e que muito se assemelha ao nosso tempo, tudo acaba com a morte, com a chacina e a catástrofe. O sentido da vida se esvazia e o que fica é impotência. Tudo culmina com a morte como desfecho final e se desenrola na melancolia enquanto morte em vida, como vazio de sentido.

Aproximadamente na mesma época em que Benjamin trabalhava com estas questões sobre a subjetividade melancólica e de luto do Barroco, Freud escreve e publica *Luto e Melancolia* (1917) apresentando sutis distinções entre o significado de luto (*Trauer*) e de melancolia (*Melancolie*) utilizados por Benjamin. Freud inicialmente compara o processo da melancolia ao processo do luto. Para ele o luto “é a reação à perda de um ente querido, à perda de alguma abstração que ocupou o lugar de um ente querido, como o país, a liberdade ou o ideal de alguém, e assim por diante.”¹⁵⁰ Por sua vez, a melancolia refere-se à “uma perda de natureza mais ideal.”¹⁵¹

O luto seria uma incapacidade de substituir aquilo que se perdeu. Uma perda que é incorporada ao próprio sujeito, fazendo recair sobre si todas as relações que possuía com o objeto amado, e até mesmo, o sentimento de ser ele próprio um objeto ausente. Desta maneira a falta, a lacuna deixada pelo objeto, termina por ser o vazio do próprio eu. O sujeito passa a identificar-se como sendo o próprio objeto perdido. Por sua vez, a melancolia é comparada por Freud como sendo um tipo específico de luto, o luto pela perda da própria libido, a perda da vontade própria. A

¹⁵⁰ FREUD, Sigmund. *Luto e Melancolia*. p. 249.

¹⁵¹ Idem, p. 249.

melancolia assim, é colocada como um sentimento em relação ao luto por algo perdido. Nessa perspectiva, tanto ao luto quanto à melancolia uma noção de perda se faz presente, porém, enquanto no luto a perda se refere a um objeto externo, na melancolia a perda é relativa ao interesse pelas coisas e pelo mundo. É a perda da própria libido, daquilo que motivava à realização das atividades do indivíduo, é o que explica a aparente preguiça do melancólico, a sua apatia. Freud observa que:

No luto é o mundo que se torna pobre e vazio; na melancolia, é o próprio ego. O paciente representa seu ego para nós como sendo desprovido de valor, incapaz de qualquer realização e moralmente desprezível.¹⁵²

Na melancolia ocorre uma diminuição da auto-estima¹⁵³, um desaparecimento gradual do eu, uma perda de si mesmo. Não é simplesmente a desistência de um objeto desejado, é a transformação do próprio desejo em uma forma de conformar-se diante da impossibilidade de satisfação.

Apesar desta aparente morbidez da libido, da constante imobilidade do melancólico, ainda assim, a melancolia diferencia-se essencialmente do estado caracterizado pela psicanálise como *depressão*. A depressão é a queda do sujeito a um estado de luto patológico e permanente. Neste estado o sujeito não possui mais nenhuma capacidade de atribuir sentido ao mundo, a capacidade de substituir o objeto morto por outro. Por sua vez, na melancolia o que deprime, o que foi irremediavelmente perdido, não foi um objeto concreto, mas uma representação incerta dele em determinado momento da vida. Esta representação incerta ocasiona uma ambivalência de sentimentos. A busca pelo objeto ausente ora resulta um comportamento de retraimento e auto-absorção ora motiva a tentativa de vingança pela perda. Nisto reside uma importante ambigüidade do sentimento melancólico: o sujeito é empurrado a procurar o seu objeto e, ao mesmo tempo, é consciente de que está impossibilitado de achá-lo. Sua personalidade oscila entre o ímpeto criativo e a animosidade, entre a ação e a hesitação.

Esta ambigüidade possibilita à melancolia uma valorosa e peculiar condição de força crítica, conforme observa Benjamin:

¹⁵² Idem, p. 251

¹⁵³ Idem, p. 251.

De fato, entre as intenções contemplativas ela (a melancolia) é a mais própria da criatura, e há muito já se havia observado que sua **força** não era menor no olhar do cão que na atitude meditativa do gênio. ‘Meu amo, é verdade que a tristeza não foi feita para os animais, e sim para os homens, mas se os homens se excedem nela, transformam-se em animais’, diz Sancho a D. Quixote.¹⁵⁴

Desta maneira, é muito comum observar o sentimento de melancolia sendo somente relacionado ao seu efeito paralizador, esquecendo-se assim de compreendê-la como um estado de alternância entre a tristeza profunda, muito próxima de um estado patologicamente depressivo, e um estado de impulso ativo, de transformação, de rebeldia radical e de luta. Para alguns comentadores da obra de Benjamin¹⁵⁵, estes dois estados antagônicos são respectivamente caracterizados pelos quadros sintomáticos da *acedia* e da *cólera*. Sobre a *acedia*, a tristeza paralizadora da melancolia, Olgária Matos explica que...

A tristeza é um perigo mortal; ela é a **acedia** que torna mudo, ela nasce da “preguiça do coração” e a engendra por sua vez “quando desespera em dominar a verdadeira imagem histórica, aquela que brilha de maneira fugidia”. É a **acedia**, a tristeza, a falta de coragem que levava o historiógrafo a entrar em empatia com o vencedor, a se reunir ao cortejo triunfal dos espólios históricos.¹⁵⁶

Por outro lado, contrapõe-se *cólera* como a antítese do estado de *acedia*. O sentido do termo *colérico*, na sua própria constituição etimológica, dimensiona o estado ativo e impulsionador da melancolia.¹⁵⁷ A palavra “*Melancolia*” origina-se no grego, *melankholia*, combinação dos termos *melanos* (negro) e *kholé* (bílis) e designava originalmente os estados patológicos do fígado, onde se produziam fortes crises (as *cólicas*), mal-estar, tristeza e, por fim, um estado de constante irritação (*cólera*). O portador dessa doença também é conhecido como *atrabiliário*, palavra de origem latina que significa exatamente “aquele cujo organismo está tomado pela bílis negra”. A melancolia, numa perspectiva de força crítica...

precisava ser uma melancolia na qual reaparecia o elemento desaparecido da acepção original do termo: a **cólera**, a indignação dos justos. (sem a dimensão patológica que esse

¹⁵⁴ ODB. p. 169. (Grifos nossos)

¹⁵⁵ É o que podemos encontrar principalmente na obra *Walter Benjamin: o marxismo da melancolia* de Leandro Konder.

¹⁵⁶ MATOS, Olgária C. F. *O Iluminismo Visionário: Benjamin, leitor de Descartes e Kant*. p.27. Os grifos são nossos e as citações no interior da citação são da tese VII de “*Sobre o Conceito de História*” de Walter Benjamin.

¹⁵⁷ Cf. KONDER, Leandro. *Walter Benjamin: o marxismo da melancolia*. p. 102.

sentimento tinha nos 'atrabiliários').¹⁵⁸

Benjamin também vai recorrer aos conhecimentos astrológicos da Antigüidade para demonstrar a natureza alternante da melancolia. Para ele, a teoria da melancolia está estreitamente associada à doutrina das influências astrais. Dentre os diversos astros que caracterizam a personalidade do melancólico, a influência mais fatídica é a de Saturno:

(...) a meditação do melancólico é compreendida na perspectiva de Saturno, que 'como o planeta mais alto e o mais elevado da vida cotidiana, responsável por toda contemplação profunda, convoca a alma para a vida interior, afastando-se das exterioridades, leva-a a subir cada vez mais alto e enfim inspira-lhe um saber superior e o dom profético'.¹⁵⁹

Ocorre que Saturno, o astro "responsável por toda contemplação profunda" também é o deus dos extremos. Escreve Benjamin que, "*por um lado, ele (Saturno) é o senhor da Idade de Ouro... por outro, é o deus triste, destronado e humilhado...*".¹⁶⁰ Para a astrologia, um dualismo intenso e fundamental vai marcar a característica daquele que é influenciado por Saturno. Essa alternância de estados é o que, segundo Benjamin, torna fascinante as interpretações da doutrina desse astro e o liga "surpreendentemente" ao conceito grego de melancolia¹⁶¹. Benjamin utiliza o estudo de Panofsky e Saxl sobre a obra *Melencolia I* de Dürer para descrever o que ele, no que diz respeito à alternância antitética de estados da melancolia, convencionou por "dialética de Saturno":

"Essa *extremitas* que em confronto com os três outros *temperamentos* tornou a melancolia, nos séculos seguintes, tão significativa e tão problemática, tão invejável e tão sinistra... dá também seu fundamento a uma decisiva correspondência entre a melancolia e Saturno... Como a melancolia, também Saturno, esse demônio das antíteses, investe a alma, por um lado, com a preguiça e a apatia, por outro com a força da inteligência e da contemplação; como a melancolia, ele ameaça sempre os que sejam, com os perigos da depressão ou do êxtase delirante..."¹⁶²

O dom profético, a força da inteligência e da contemplação, a alternativa crítica colérica torna visível outro aspecto da melancolia: sua relação com a verdade

¹⁵⁸ Idem, p. 105. (grifos nossos)

¹⁵⁹ ODB. p. 171.

¹⁶⁰ ODB. p. 172.

¹⁶¹ Cf. expusemos anteriormente a palavra "*Melancolia*" origina-se no grego, *Melankholia*, combinação dos termos *Melanos* (negro) e *Kholé* (bílis). Respectivamente, a tristeza e a cólera da bílis negra.

¹⁶² ODB. p. 172.

e com o método. Segue que, o melancólico é aquele que “medita sem fim” que contempla profundamente o vazio do mundo e a efemeridade de tudo, das coisas e das criaturas e destas transformadas em coisas por não terem mais sentido. O sujeito essencialmente influenciado por Saturno passa a preferir essas imagens àquelas que recorrem a um mundo de aparente beleza (*Schein*) e de infinitas possibilidades. Nisso reside a verdade que somente a melancolia expressa. Sobre essa relação, escreve Freud que o sujeito melancólico...

Quando, em sua exacerbada auto-crítica, ele se descreve como mesquinho, egoísta, desonesto, carente de independência, alguém cujo único objetivo tem sido ocultar as fraquezas de sua própria natureza, pode ser, até onde sabemos, que tenha chegado bem perto de se compreender a si mesmo; ficamos imaginando, tão-somente, por que um homem precisa adoecer para ter acesso a uma verdade dessa espécie.¹⁶³

Ressalta ainda Freud, que só um homem doente “*sustenta e comunica a outros uma opinião (crítica) de si mesmo como esta*”¹⁶⁴. Assim, o homem doente, um homem melancólico, é o portador de uma verdade sobre si mesmo e sobre o mundo (um mundo que como ele também aparenta estar doente) e que, por vezes, num ato de “êxtase delirante” ou de “febre colérica”, a utiliza delatando a culpa que a humanidade parece esconder. Denunciando os culpados e expressando certas verdades, o melancólico trai o mundo para dar voz a uma atitude de questionamento da injustiça e da desordem numa original tentativa de ainda salvar as coisas. Nas palavras de Benjamin:

De forma tosca e até injustificada, ela exprime, à sua moda, uma verdade, e por causa dela trai o mundo. A melancolia trai o mundo pelo saber. Mas em sua tenaz auto-absorção, a melancolia inclui as coisas mortas em sua contemplação, para salvá-las.¹⁶⁵

A atitude do melancólico, desta maneira, é semelhante à atitude do filósofo proposta por Benjamin na suas “questões introdutórias de crítica do conhecimento” da obra *Origem do Drama Barroco Alemão*. Sua tarefa é a representação das idéias e a salvação dos fenômenos por intermédio da conceitualização. É no conceito que a verdade (a essência, a idéia) das coisas mortas e fragmentadas (os fenômenos) é salva. Frente a ameaça da finitude e da degeneração de tudo pelo tempo, a única

¹⁶³ FREUD, Sigmund. *Luto e Melancolia*. p. 252.

¹⁶⁴ Idem, p. 252.

¹⁶⁵ ODB. p. 179.

perenidade possível se encontrará na memória, na reminiscência e na teorização realizada pelo filósofo/melancólico. O filósofo, imbuído de sentimentos melancólicos e em sua profunda contemplação, assemelha-se ao artista que junta os cacos de algo destruído e, por sua vez, morto, para com eles construir novas obras com novas significações, construir mosaicos. Benjamin observa que:

ao considerar um mesmo objeto nos vários estratos de sua significação, ela (a contemplação) recebe ao mesmo tempo um estímulo para o recomeço perpétuo e uma justificação para a intermitência do seu ritmo. Ela não teme, nessas interrupções, perder sua energia, assim como o mosaico, na fragmentação caprichosa de suas partículas, não perde sua majestade. Tanto o mosaico como a contemplação justapõem elementos isolados e heterogêneos, e nada manifesta com mais força o impacto transcendente, quer da imagem sagrada, quer da verdade.¹⁶⁶

O filósofo/melancólico, muito longe de deixar o mundo ao seu próprio ritmo de destruição e, ainda que vitimado por uma ilusão de que a transcendência era possível, tenta salvar as coisas da mesma maneira que tenta superar a perda ideal que gerou sua melancolia. Assim ele vai formando os conceitos, continua teorizando e produz filosofia, como maneira de preencher o seu vazio, o vazio da verdade que encontrou.

2.5 Hamlet, Príncipe melancólico

A polissemia em torno do termo *Trauerspiel* (o luto, a melancolia, a tristeza, acrescidos de espetáculo, jogo, encenação), sugerem que o drama barroco era a peça, por excelência, promotora da melancolia. Característica esta, oriunda da concepção de história mantida pelo Barroco. Uma concepção histórica que retoma uma postura medieval caracterizada pela fuga do mundo e desvalorização da vida mundana e adapta-os a necessidades seculares do Estado Moderno, substituindo assim a perspectiva da história da salvação (de fundamentação originariamente cristã) por uma visão da história como a história natural. A história como o “*percurso*

¹⁶⁶ ODB. p. 50-51.

desolador da crônica do mundo".¹⁶⁷ Decorre que, assim como no cotidiano, a naturalização da história provocou no drama barroco alemão, conseqüentemente, uma visão de fatalismo e de desesperança em relação à vida:

A linguagem formal do drama barroco, em seu processo de formação, pode perfeitamente ser vista como um desenvolvimento das necessidades contemplativas inerentes à situação teológica da época. (...) o drama alemão mergulha inteiramente na desesperança da condição terrena. Se existe redenção, ela está mais no abismo desse destino fatal que na realização de um plano divino (...)¹⁶⁸

Entretanto, Benjamin enfatiza que "*a fuga cega para uma natureza desprovida de Graça é especificamente alemã*".¹⁶⁹ Para ele, os dramas barrocos de outros países europeus, ao exemplo da Espanha, conseguem criar soluções para amenizar os conflitos e a desesperança resultante da ausência de toda escatologia de uma concepção de história salvífica:

Pois o drama da Espanha, o mais perfeito da Europa, e que desenvolve, nessa cultura católica, traços barrocos muito mais brilhantes, mais característicos e mais bem-sucedidos, consegue resolver os conflitos resultantes de um estado de Criação destituído de graça (...)¹⁷⁰

Assim, dramaturgos como Calderón na Espanha e, ao seu tempo, Shakespeare na Inglaterra, superam em muito os dramaturgos barrocos alemães ao utilizarem artifícios que exploram o "jogo e a reflexão" em suas peças. Através do jogo e do constante incitamento à reflexão, o panorama melancólico da subjetividade barroca, que se alterna entre estados antagônicos, possibilita vigorosa força crítica. É através do olhar melancólico que o Barroco criou um estado de espírito de eterno luto. Entretanto, é através desse mesmo olhar que outra descrição do mundo pode ser elaborada. Benjamin notaria que, "*à melancolia, que se apodera dos homens entre calafrios de terror, que os eruditos atribuem as manifestações que acompanham obrigatoriamente o fim dos déspotas*".¹⁷¹

Benjamin descreve o fato do escritor barroco espanhol Calderón utilizar meios para a introdução da transcendência em seus enredos. Com a utilização da transcendência no palco, a descoberta da ilusão de transcendência da realidade se

¹⁶⁷ Cf. BOLLE, Willi. *Fisiognomia da Metrópole Moderna*. p.113.

¹⁶⁸ ODB. p. 104.

¹⁶⁹ Idem, p. 104.

¹⁷⁰ Idem, p. 104.

¹⁷¹ ODB. p. 168.

torna visível. Segundo Benjamin, um dos meios mais eficazes para a introdução da noção de transcendência no drama é a utilização de cenas de sonhos. Estas, por sua vez, possibilitam os melhores exemplos “*da exatidão com que se harmonizam a dimensão da Trauer (luto) e a do Spiel (jogo)*”.¹⁷² Afirma Benjamin que,

(...) o sonho se estende sobre a vida desperta como a abóbada celeste. No sonho, a moralidade não perde os seus direitos: ‘Sonho ou verdade, pouco importa. Devo fazer o bem, de qualquer modo. Se fosse verdade, deveria fazê-lo, por ser verdade; se fosse sonho, para angariar amigos, quando chegar a hora de despertar.’¹⁷³

E ainda destaca uma importante citação de Calderón a respeito do jogo:

‘Assim como a vida dos mortais começa com folguedos infantis, ela termina igualmente com jogos efêmeros. Como Roma celebrou com jogos o dia em que Augusto nasceu, o corpo da vítima será sepultado com jogos e pompas... Sansão, cego, caminha, brincando, até seu túmulo; e nossa curta existência não é mais que um poema, uma peça que em uns entram e outros saem; com lágrimas ela começa, e com prantos acaba. Depois da nossa morte, o tempo costuma brincar conosco, enquanto os vermes devoram nossos cadáveres em decomposição.’¹⁷⁴

O jogo da vida é encenado no *Trauerspiel*, um “jogo da melancolia” ou, um “jogo do luto”. O jogo como artifício de apreensão do espectador ao enredo das peças barrocas provoca uma dispersão do elemento de luto na obra de arte e causa uma “*confrontação franca entre a perplexidade terrena do homem e o poder hierárquico do Príncipe...*”¹⁷⁵

Essa “perplexidade terrena” faz com que os heróis das peças de Calderón possam manipular a ordem de seus destinos e com essa “mudança de destino”, auxiliada pelos artifícios de “*miniaturização da realidade e a introdução no espaço fechado, finito, de um destino profano, de um pensamento reflexivo infinito*”¹⁷⁶ provocam a constituição de intensa capacidade crítica. Nesse ponto situa-se a diferença essencial entre a tragédia clássica e o drama barroco. Enquanto o herói da tragédia antiga é ignorante de seu destino, sendo muitas vezes vitimado por ele, ao exemplo de Édipo que inevitavelmente acaba matando o seu pai e casando-se com a sua mãe, no drama barroco o personagem sabe da sua finitude e da finitude do

¹⁷² ODB. p. 105.

¹⁷³ ODB. p. 104.

¹⁷⁴ Cf. ODB. p. 106.

¹⁷⁵ ODB. p. 107.

¹⁷⁶ ODB. p. 106.

mundo e por esse saber sente-se culpado e tenta, sem sucesso, expiar esta culpa.

No barroco, o mundo é o mundo das criaturas sofredoras no qual as leis do destino devem se impor e que todos, até mesmo o Soberano, sabem disso. Mas, certamente o melhor exemplo de utilização de personagens que possuem a consciência culpada de criatura finita, e de um mundo decadente e de injustiça vem de Shakespeare, mais exatamente de *Hamlet*.

Os tipos dramáticos do drama barroco alemão foram marcados por uma intensa religiosidade oriunda das transformações ocasionadas pela Contra-Reforma e, por sua vez, vinculadas ao Absolutismo. Estado e religião se confundem no Barroco. Entretanto, esta tipificação não é total. Graças às inovações renascentistas voltadas para as especulações, fruto do humanismo e do racionalismo, conseguiu-se descobrir um “*reflexo de uma luz distante*” cintilando na mais profunda “*contemplação lacrimosa*”¹⁷⁷. Assim, um escritor quase sempre considerado renascentista acaba revolucionando o drama Barroco com seus geniais personagens reflexivos. Através das peças de Willian Shakespeare (1564-1616), abre-se a possibilidade de fuga à tipificação estritamente religiosa do barroco e o melhor exemplo deste tipo dramático diverso é o personagem do príncipe *Hamlet*:

Pelo menos uma vez a época logrou conjurar a figura humana correspondente à dicotomia entre a iluminação neo-antiga e a medieval, na qual o barroco via o melancólico. Mas não foi a Alemanha que conseguiu esse resultado. Foi a Inglaterra, com *Hamlet*. (...) No drama barroco, somente *Hamlet* é espectador das graças de Deus;¹⁷⁸

A tragédia de *Hamlet*, o príncipe da Dinamarca, configura um sério depoimento sobre a condição humana e refletem uma sociedade em crise. O personagem do Príncipe, de imponente personalidade, é a que melhor exemplifica a alternância entre ação e hesitação na subjetividade melancólica. A esse respeito, destaca Benjamin que:

O Príncipe é o paradigma do melancólico (...) ‘Ele treme diante de sua própria espada (...) o exército do medo rasteja sorrteiramente, e vela em seu leito’ (ou ainda) ‘a triste melancolia em geral mora nos palácios’. (...) a imagem da corte não é muito diferente da imagem do inferno, que de resto foi chamado o lugar da eterna tristeza.¹⁷⁹

¹⁷⁷ Cf. ODB. p. 179.

¹⁷⁸ Ibid., p.179.

¹⁷⁹ ODB. p. 165-68.

Por outro lado, a figura de príncipe auto-reflexivo consegue superar a *acedia*, a melancolia que anestesia as paixões e imobiliza as ações humanas, uma figura comum ao obscurantismo medieval, e consegue chegar a uma espécie de cristianismo que diminui a rigidez barroca. “*Só numa vida como a desse Príncipe a melancolia pode dissolver-se, confrontando-se consigo mesma.*”¹⁸⁰ Shakespeare, através de *Hamlet*, consegue atribuir valores cristãos à dura imagem do soberano barroco absolutista.

O tema da vingança na peça de Shakespeare sobre o Príncipe da Dinamarca é outro aspecto que faz melhor aparecer a ambivalência da subjetividade na presença da melancolia. A missão de Hamlet de vingar a morte de seu pai e arrancar do trono seu tio Cláudio, o assassino, uma incumbência que lhe foi transmitida pelo próprio morto, sob a forma de fantasma, provoca nesse personagem o estado único de um homem que passa a se investigar, se analisar, hesita antes de agir, reflete sobre seus atos e sobre o sentido da existência. Dessa maneira, *Hamlet*, do mesmo modo que a natureza melancólica que o influencia, oscila entre dois extremos. A fim de dar conta das situações externas e implantar um reino estável, ele precisa lançar mão de poderes ditatoriais; no entanto, ao encarnar a lei da criatura e a sujeição à morte, ele é inevitavelmente levado a acatar a própria condição de mártir.¹⁸¹ Sobre esse aspecto escreve Benjamin que:

Ao “inteiramente mau” correspondem o drama do tirano e o terror, e ao “inteiramente bom”, o drama do mártir e a piedade. (...) Se levarmos em conta os ensinamentos da ideologia, tais formas são rigorosamente complementares. Para o Barroco, o tirano e o mártir são as faces de Jânus do monarca. São as manifestações, necessariamente extremas, da condição principesca.¹⁸²

Diferentemente dos heróis trágicos, que encaram o drama da morte e entregam seu nome à posteridade, *Hamlet*, o Príncipe barroco da Dinamarca, não tem no final a mesma resolução, o mesmo momento de completude no qual se realizará todo o seu destino e do qual nos fornecerá alguma lição. Não há imortalidade, transcendência e uma ação que possa se convencionar exemplar. A vingança de *Hamlet* somente se consuma após uma sucessão de mortes (inclusive a

¹⁸⁰ ODB. p. 180.

¹⁸¹ Cf. BARROS, Fernando de Moraes. “*Ser ou não ser*”: a melancolia e a representação pública do poder na Origem do Drama Barroco Alemão. p. 33.

¹⁸² ODB. p. 93.

própria morte de *Hamlet*), de supostas loucuras e da busca pelo sentido disso tudo.

Deste modo, a peça de Shakespeare encerra sem qualquer possibilidade de transcendência. Ao final não há uma verdade a ser revelada, não se descobrem os impostores, não há certezas sobre aquilo que moveu a trama toda desde o início. Manifesta-se assim uma verdade sem verdade, só com objeções e considerações de maneira que o expectador é obrigado a permanecer sempre a procurar um sentido final. Fato que talvez explique as muitas teorias que surgiram para explicar esta peça.¹⁸³ Por fim, esta verdade “sem algo definitivamente verdadeiro”, uma espécie de “verdade da imanência” e a cuja busca incessante o melancólico se submete, é uma verdade que somente a alegoria poderia produzir. Sobre aspecto que a próxima parte deste trabalho tratará.

¹⁸³ Cf. observações na introdução de uma das traduções de *Hamlet* para o português, cerca de 80.000 volumes de trabalhos já foram escritos tentando analisar o mundo das paixões e desencantos em que se insere a tragédia do príncipe da Dinamarca. p. 17.

3. RUÍNAS: MELANCOLIA, ALEGORIAS E LITERATURA

“– Ai! - dizia o rato -. O mundo se torna cada dia menor. Primeiro era tão amplo que eu tinha medo, seguia adiante e sentia-me feliz ao ver à distância, à direita e esquerda, alguns muros, mas esses longos muros se precipitam tão velozmente uns contra os outros, que já estou no último quarto, e ali, no canto, está a armadilha para a qual vou.
- Apenas tens que mudar a direção de tua marcha – disse o gato, e comeu-o.”

KAFKA. Fabulazinha. In: *A muralha da China*. p. 93.

3.1 Ruínas e Conteúdos de Verdade Filosófica

Segundo Benjamin, “o objeto da crítica filosófica é mostrar que a função da forma artística é converter em conteúdos de verdade, de caráter filosófico, os conteúdos factuais, de caráter histórico, que estão na raiz de todas as obras significativas.”¹⁸⁴ Assim, pode-se inferir que o estudo benjaminiano sobre o drama barroco, sobre o *Trauerspiel*, possuía o objetivo “monadológico” de compreensão dos acontecimentos de sua época. A tarefa de Benjamin era reconhecer em outra época a persistência dos teores históricos do período barroco e torná-los “legíveis”, transmudando-os em teores filosóficos de verdade.

Então, caberia indagar quais seriam os elementos factuais do barroco que ainda persistem na modernidade através da forma de conteúdos de verdade com caráter filosófico? Ou seja, em que consistia o método que Benjamin utilizou para compreender a realidade?

Primeiramente, deve-se compreender um pouco a maneira como Benjamin entendia e utilizava os dados oferecidos pela história. Para tanto, vamos utilizar uma imagem altamente difundida entre os pesquisadores de seu pensamento e que está contida em seu último escrito, suas “teses” *Sobre o Conceito de História* (1940):

Há um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca

¹⁸⁴ ODB. p. 161.

dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a seus pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso.¹⁸⁵

O progresso equivaleria a uma tempestade que sopra o anjo da história para o futuro, essa história compõe-se em uma “catástrofe única” que dispersa e nos lega apenas um imenso amontoado de ruínas. Em outra passagem de *Rua de Mão Única* (1928), Benjamin ainda identifica poeticamente a relação de ruínas, catástrofe, e sua decorrente destruição, com a “eternidade” dos destroços:

Ruínas, cujos destroços ressaltam contra o céu, aparecem às vezes duplamente belas em dias claros, quando o olhar encontra em suas janelas ou à cabeceira as nuvens que passam. A destruição fortalece, pelo espetáculo perecível que abre no céu, a eternidade desses destroços.¹⁸⁶

Os destroços que se eternizam parecem prenunciar uma história que sempre se repete. Para o importante teórico marxista francês Michel Löwy, no instigante, e por vezes controverso, recente livro *Walter Benjamin: Aviso de incêndio* (2005), as imagens de ruínas e catástrofe da *Tese IX* de Benjamin, que tanto nos impressionam, têm “uma dimensão profética: seu prenúncio trágico parece anunciar Auschwitz e Hiroshima, as duas grandes catástrofes da história humana”.¹⁸⁷ Este seria nosso legado cultural, a história que deixa como herança seu imenso amontoado de ruínas. As ruínas seriam a imagem da própria transitoriedade histórica, seriam o emblema da natureza em decadência, da civilização humana em um processo de inevitável declínio¹⁸⁸. Mas que valor possuem essas ruínas? Qual o sentido em desvendá-las?

Destaca Benjamin que também “na estrutura alegórica do drama barroco sempre se destacaram essas ruínas, como elementos formais da obra de arte

¹⁸⁵ BENJAMIN, Walter. Sobre o Conceito de História. In: *Obras escolhidas*. Vol. I. p. 226.(tese 9). Nós modificamos a expressão “a nossos pés” pela expressão “a seus pés” utilizada na tradução realizada por Jeanne Marie Gagnebin.e Marcos Lutz Muller.

¹⁸⁶ _____. *Rua de Mão Única*. In: *Obras escolhidas*. Vol. II. p. 46. (“Lembranças de Viagem”).

¹⁸⁷ LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: Aviso de Incêndio*. Uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”. p. 87.

¹⁸⁸ Cf. BUCK-MORSS, Susan. *A Dialética do Olhar*. Walter Benjamin e o trabalho das passagens. p. 202.

*redimida*¹⁸⁹ e acrescenta Löwy, que as ruínas, assim como toda a imagem do anjo da história que é empurrado pela tempestade do progresso e que Benjamin identificou no *Angelus Novus* de Paul Klee, tratam-se de *alegorias*, “no sentido de que seus elementos não têm, fora do papel, o significado que lhes é intencionalmente atribuído pelo autor”.¹⁹⁰ Destaca o pesquisador que Benjamin havia ficado fascinado pelas alegorias religiosas, especialmente aquelas do drama barroco alemão e que esse fator foi decisivo para a elaboração da Tese IX que ora foi apresentada acima. Nesse mesmo sentido, foi a utilização da alegoria que ofereceu a possibilidade lingüística de reabilitação das ruínas da história.

Esse detalhe é fundamental para a conclusão de que as ruínas possuem o valoroso sentido de apresentarem-se como elementos possuidores de conteúdos factuais, que tiveram a sua transformação, sua “remição”, ao longo de décadas, em conteúdos de verdade através da linguagem das alegorias. As ruínas remetem à memória e esta remete às palavras e aos nomes. Pois somente “sobrevivem as palavras e os nomes, que originam, à medida que vão sendo destacados dos seus contextos vitais, conceitos nos quais essas palavras adquirem um novo conteúdo, adaptável à representação alegórica”.¹⁹¹ Assim a alegoria é a chave. A interpretação alegórica torna-se a única redenção possível¹⁹². A alegoria é a pedra de roseta que desvenda o significado dos hieróglifos das ruínas da história:

Essa transformação do conteúdo factual em conteúdo de verdade faz do declínio da efetividade de uma obra de arte, pela qual, década após década, seus atrativos iniciais vão se embotando, o ponto de partida para um renascimento, no qual toda beleza efêmera desaparece, e a obra se afirma enquanto ruína.¹⁹³

As ruínas provocam, desse modo, nossa tristeza: aquilo que hoje apresenta tanto esplendor e tanta vitalidade irá inexoravelmente desaparecer. As ruínas acabam por nos roubar aquilo que hoje é belo e nobre. Elas “são a alegoria da degradação temporal, da irreversível supressão das coisas corroídas pela história”.¹⁹⁴ A contemplação desse processo nos causa uma inconsolável dor.

¹⁸⁹ ODB. p. 204.

¹⁹⁰ Ibidem, p. 87.

¹⁹¹ ODB. p. 249.

¹⁹² Cf. ODB. p. 248.

¹⁹³ ODB. p. 204.

¹⁹⁴ MATOS, Olgária C. F. *A Escola de Frankfurt: luzes e sombras do Iluminismo*. p. 44.

Sufrimento que se intensifica com o desenrolar da dominadora racionalidade “instrumental” (uma racionalidade que, em nossa época, acaba produzindo ruínas mais intensamente).¹⁹⁵

Retomando o questionamento inicial, pode-se afirmar que a conservação de elementos factuais do *Trauerspiel* relaciona-se com a presença das ruínas decorrentes do processo de transitoriedade histórica. Essas ruínas possuem um conteúdo filosófico de verdade que, apontado alegoricamente por Benjamin, pode ser pressentido como a persistência de uma melancolia “barroca” na modernidade. Comenta Eagleton que:

Os objetos vazios e petrificados do *Trauerspiel* sofreram uma espécie de vazamento de sentido, um descolamento de significante e significado, num mundo que, como aquele da produção de mercadorias, só conhece o tempo vazio e homogêneo da eterna repetição.¹⁹⁶

Os objetos petrificados e inertes, como aqueles que podem ser observados dispersos ao chão na gravura *Melencolia I* de Albert Dürer, podem ser verificados na modernidade com o processo de reificação ocasionado pela sociedade capitalista e seu modo de produção. No entanto, esse patrimônio de “objetos vazios e petrificados”, e que muito se confundem com as mercadorias, é expresso pelo melancólico através de experiências que exigem múltiplas significações¹⁹⁷. Esse papel, tanto no drama barroco quanto na modernidade, é exercido pela linguagem plural e altamente crítica da alegoria.

É a alegoria que possibilita a Benjamin cavar no meio das ruínas de significados que antes possuíam integridade, para modificá-los em modos profundamente novos. O sentido que o melancólico retira dos objetos através de seu olhar alegórico, torna-os “*um significante material arbitrário, uma runa ou fragmento recuperado das garras de uma significação unívoca*”¹⁹⁸. O método de Benjamin para captar esses conteúdos de verdade filosófica, é o método do colecionador que tira os objetos de seus contextos para que sejam “*tornados independentes de seu ambiente original e trançados juntos em séries de estranhas correspondências*”.¹⁹⁹ Por isso sua opção pelo Tratado, pela imagem dialética, pela montagem, pelo

¹⁹⁵ Idem. p. 44-46.

¹⁹⁶ EAGLETON, Terry. *Walter Benjamin*. O Rabino Marxista. p. 237.

¹⁹⁷ Cf. ODB. p. 217.

¹⁹⁸ EAGLETON, Terry. *Walter Benjamin*. O Rabino Marxista. p. 238.

¹⁹⁹ Idem, p. 238.

surrealismo, pelo teatro de Brecht, pela poesia alegórica de Baudelaire, pelas “memórias” de Proust, entre outras formas que impedem a interpretação unívoca sobre a realidade de ruínas. A alegoria, desse modo, permite uma multiplicidade de usos, permite “ler a história a contrapelo”²⁰⁰, ou à maneira da Cabala na Doutrina Judaica, reinterpretar o mundo, constatar a “ordem das coisas” pela perspectiva dos vencidos.

3.2 Melancolia/Alegoria

A alegoria se apóia reciprocamente na melancolia: somos melancólicos porque só alegoricamente conseguimos lidar com os objetos que nos escapam²⁰¹. O melancólico, a criatura decaída, triste e enlutada, trai o mundo ao expressar a realidade, ao expressar a “sua verdade”. Uma verdade sem verdade, sem sentido, uma “verdade” alegórica. Conforme observa Benjamin:

As significações alegóricas estão proibidas, pela culpa, de encontrar em si mesmas o seu sentido. A culpa é imanente tanto ao contemplativo alegórico, que trai o mundo por causa do seu saber, como aos próprios objetos de sua contemplação.²⁰²

A alegoria é o modo de expressão de um mundo que se despojou de significado, de uma existência humana genuína. O *“objeto se torna alegórico sob o olhar da melancolia, ela o priva de sua vida, a coisa jaz como se estivesse morta, mas segura por toda a eternidade”*.²⁰³ Ainda acerca dessa relação do melancólico com a alegoria, Benjamin dedica a seguinte passagem:

²⁰⁰ Cf. BENJAMIN, Walter. Sobre o Conceito de História. In: *Obras escolhidas*. Vol. I. p. 225.(tese 7). Michael Lowy em *Walter Benjamin: Aviso de Incêndio* comenta que Benjamin nesta tese sobre a história acusa o historicismo de identificação com os vencedores, a classe dirigente. Essa identificação é empatia (*Einfühlung*) e liga-se a *acedia*, apresentada em *Origem do Drama Barroco Alemão* como sendo a indolência do coração, a melancolia paralisante, o sentimento da fatalidade que priva as atividades humanas de qualquer valor. Por isso ele considera a tarefa do historiador materialista “escovar a história a contrapelo”, olhá-la pelo prisma dos oprimidos, dos vencidos.

²⁰¹ Cf. KONDER, Leandro. *Walter Benjamin: o marxismo da melancolia*. p. 29.

²⁰² ODB. p. 247.

²⁰³ ODB. p. 205.

(...) a alegoria é o único divertimento, de resto muito intenso, que o melancólico se permite. É verdade que a pomposa ostentação com que o objeto banal parece irromper das profundidades da alegoria e logo reassume seu triste aspecto cotidiano, e é verdade que a fascinação do enfermo com o pormenor isolado e microscópico cede lugar à decepção com que ele contempla o emblema esvaziado (...) Mas os detalhes amorfos, que só podem ser apreendidos alegoricamente, continuam surgindo.²⁰⁴

Diversão, no sentido original do termo, significa “afastar-se”. Por conseguinte, a alegoria seria uma espécie de meio natural para o melancólico expressar o mundo. Pois o melancólico é aquele que, assim como Saturno (o astro mais afastado), afasta-se da vida cotidiana e medita sem fim, *“pois não há fim à sua meditação, pois similitudes e comparações podem se estabelecer entre todos os seres, visto que um sentido único não pode ser encontrado”*.²⁰⁵ Justamente nessa impossibilidade de um sentido único é que se assenta a principal característica da alegoria: o seu sentido literal não é o seu sentido verdadeiro. *“Deve-se aprender uma outra leitura que busque sob as palavras do discurso seu verdadeiro pensamento”*.²⁰⁶ Etimologicamente, *alegoria* origina-se da junção de *allo* (outro) e *agorein* (dizer). Assim, alegoria significa “dizer o outro”; representar uma coisa para dar a idéia de outra.

O premiado escritor gaúcho Moacyr Scliar, em seu livro *Saturno nos Trópicos: A Melancolia Européia chega ao Brasil* (2003), fala da presença da alegoria na relação do melancólico com o mundo após comentar a impressão de Benjamin sobre a gravura de Dürer (*Melencolia I*). Para ele, *“em se tratando de melancolia, alegorias não são raras”* e completa: *“A alegoria é, afinal, uma espécie de alquimia da linguagem”*. Pois ambas, alquimia e alegoria, explica o escritor, são movidas por uma paixão melancólica pelo obscuro e por uma *“nostalgia do passado”*, uma *“busca infrutífera de um saber perdido”*.²⁰⁷ Os alquimistas, através de obscura sabedoria, queriam fazer a transmutação física dos elementos químicos; por sua vez, uma intenção semelhante é pressentida, agora no reino das significações, através da utilização da alegoria pelo melancólico. Sérgio Paulo Rouanet afirma que, através da alegoria o olhar do melancólico...

extrai o objeto do seu contexto, verruma-se incansavelmente, esvazia-o de sua significação

²⁰⁴ ODB. p. 207.

²⁰⁵ GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e Narração em Walter Benjamin*. p. 39.

²⁰⁶ Idem, p. 32.

²⁰⁷ SCLIAR, Moacyr. *Saturno nos Trópicos: A Melancolia Européia chega ao Brasil*. p. 85-86.

própria, mata-o e o ressuscita, no momento em que o investe de novas significações. Arrancado ao seu solo original, em que ele era história, o objeto se mineraliza, transformando-se em natureza – tibia ou pedra -, e nessa mineralização, produzida pelo olhar de medusa do melancólico, o objeto acede a uma nova vida. O orgânico assume a rigidez do inorgânico. A morte usurpa os direitos da vida. O mundo se pulveriza em fragmentos, cada um dos quais pode ser investido do poder de significar. E nisso consiste sua redenção.²⁰⁸

Retirar os objetos de seu contexto, reorganizá-los de diferentes formas, esvaziar-lhes o sentido e investir-lhes novas significações é o único método de obter a redenção dos mesmos, de salvá-los da deterioração promovida pela história. Um método melancólico que Benjamin utilizava para, através da interpretação alegórica, salvar os fenômenos e representar as idéias: obter conteúdos de verdade filosófica dos elementos factuais mais diversos; uma maneira monadológica de ver um mundo todo nos detalhes do cotidiano e que, segundo Benjamin, não pode mais ser realizada pela significação simbólica.

A busca do símbolo por um saber perdido é a busca incessante por um suposto sentido único e verdadeiro, um sentido totalizante que não é mais possível. Uma necessidade que a linguagem alegórica sabe ser incapaz de poder realizar e que, desta maneira, a contrapõe radicalmente em relação ao símbolo. Benjamin dedica a segunda parte de *Origem do Drama Barroco Alemão* ao embate entre símbolo e alegoria e tenta restituir a importância da segunda para a estética contemporânea:

Simultaneamente com seu conceito profano de símbolo, o classicismo desenvolve sua contrapartida especulativa, a do alegórico. Uma verdadeira teoria da alegoria não surgiu nessa época, nem havia surgido antes. Mas é legítimo descrever o novo conceito do alegórico como especulativo, porque na verdade ele se destinava a oferecer o fundo escuro contra o qual o mundo simbólico pudesse realçar-se. A alegoria, como outras formas de expressão, não perdeu sua significação por se ter tornado “antiquada”.²⁰⁹

Conforme a conceituação clássico-romântica, o símbolo é a condensação imediata da idéia na forma adequada. Por este motivo, possui uma natureza “plástica”, “modeladora” e “ideal”. Enquanto isso, a alegoria vai sempre exprimir algo diverso do que se pretendia dizer com ela, revelando logo uma natureza “temporal” e “histórica”. O símbolo, enquanto unidade particular e concreta, pretende-se universal ao exprimir sempre uma visão da totalidade. A alegoria, no entanto, é a

²⁰⁸ ROUANET, Sérgio Paulo. *As Razões do Iluminismo*. p. 64.

²⁰⁹ ODB. p. 183.

representação de outro, e até de vários outros, mas nunca do todo. Assim ela remete à diversidade e à pluralidade de significados e não a uma suposta representação da totalidade através da unidade do diverso. Para Benjamin, “o simbólico se deforma no alegórico”:

Enquanto o símbolo atrai para si o homem, a alegoria irrompe das profundidades do Ser, intercepta a intenção em seu caminho descendente, e a abate. (...) Para resistir à tendência à auto-absorção, a alegoria precisa desenvolver-se de formas sempre novas e surpreendentes. Em contraste, como perceberam os mitologistas românticos, o símbolo permanece tenazmente igual a si mesmo.²¹⁰

O símbolo, como seu nome indica (relativo a “unir”, “ligar”), tende à união do ser com a palavra, a alegoria, por sua vez, insiste na sua não-identidade essencial, porque a sua linguagem sempre diz outra coisa (*allo* – outro; *agorein* – dizer) que aquilo que tinha por objetivo, porque “*ela nasce e renasce somente dessa fuga perpétua de um sentido último*”.²¹¹

Benjamin escreveria também que o luto está na origem da alegoria.²¹² O modo de pensar alegórico teve em sua formação a decisiva influência da idéia de transitoriedade das coisas e do sentimento de culpa do ser humano decaído. Segue que a primeira surge da visão da efemeridade do tempo e da observação das constantes catástrofes e a preocupação com a tentativa de salvamento, através da alegoria, de todas as coisas para a eternidade. Já o sentimento de culpa é imanente ao “*contemplativo alegórico, que trai o mundo por causa do saber*”.²¹³ O ser humano, no plano da religiosidade barroca, é uma criatura caída que arrasta toda a natureza consigo. Esta natureza é muda e triste. Mais exatamente é triste porque é muda. Sua mudez muito tem a ver com o luto, pois o enlutado reluta em comunicar-se, “*sente-se inteiramente conhecido pelo incognoscível*”²¹⁴. Ser nomeado, ou conhecido, por outro, traz sempre um pressentimento de luto e tristeza. É a queda do homem do local primordial, onde não havia a necessidade de dar significações para as coisas, que causa a tristeza e o enlutar-se. Nesse sentido, Jeanne-Marie Gagnebin, acrescenta que:

²¹⁰ ODB. p. 205.

²¹¹ GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e Narração em Walter Benjamin*. p. 38.

²¹² “O Luto na Origem da Alegoria” é o título de uma das seções de *Origem do Drama Barroco Alemão*.

²¹³ ODB. p. 247.

²¹⁴ Idem, p. 248.

A linguagem alegórica extrai sua profusão de duas fontes que se juntam num mesmo rio de imagens: da tristeza, do luto provocado pela ausência de um referente último; da liberdade lúdica, do jogo que tal ausência acarreta para quem ousa inventar novas leis transitórias e novos sentidos efêmeros.²¹⁵

A alegoria, assim, é o elemento que melhor caracteriza a natureza ambivalente do *trauer-spiel* (Luto e jogo) do drama barroco alemão e que está presente também em nossa modernidade. A dimensão do luto caracterizada pela nossa nostalgia das experiências perdidas e até de nossa desesperança e a dimensão do jogo impregnado de melancolia, possuído pela perda de uma regra definitiva.²¹⁶ Benjamin, comentando o aspecto do jogo na obra de Baudelaire, escreveria:

A figura do jogador se tornou, em Baudelaire, o verdadeiro complemento para a figura arcaica do gladiador. (...) “Se reuníssemos toda a força e paixão..., dissipadas a cada ano nas mesas de jogo da Europa... – seria isto suficiente para formar um povo romano e uma história romana? Mas é exatamente isto! (...) cada homem nasce como um romano, a sociedade burguesa procura ‘desromanizá-lo’”.²¹⁷

A essa “desromanização” do homem moderno, a atrofia de seu elemento trágico e nobre promovida pela sociedade burguesa, segue um forte sentimento de desorientação e de falta ocasionada pelo desmoronamento da tradição, do excesso de imagens e de signos legados pelas gerações anteriores e o desaparecimento dos sentidos que os mantinham ligados num conjunto coerente.²¹⁸ Assim a alegoria, não como mera fruição melancólica e sim como “desestruturação crítica e redentora” e o *Trauerspiel* também se manifestam como formas de expressão do tempo moderno. Um tempo de violência e vazio de sentido²¹⁹ onde as alegorias se comportam como sementes em um solo inculto:

‘Chorando, arremessamos as sementes no solo inculto, e saímos tristemente.’ A alegoria sai de mãos vazias. O Mal em si, que ela cultivava como um abismo perene, só existe nela, é pura e simplesmente alegoria, e significa algo de diferente do que é. E o que ele é, é exatamente o não-ser daquilo que ela ostenta. Os vícios absolutos, encarnados pelos tiranos e intrigantes, são alegorias. Não têm existência real, e o que representam só tem realidade

²¹⁵ GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e Narração em Walter Benjamin*. p. 38.

²¹⁶ Idem, p. 39.

²¹⁷ BENJAMIN, Walter. *Sobre alguns temas em Baudelaire*. In: *Obras escolhidas*. Vol. III. p.128.

²¹⁸ Cf. GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e Narração em Walter Benjamin*. p. 42.

²¹⁹ Cf. BOLLE, Willi. *Fisiognomia da Metrópole Moderna*. p. 128.

sob o olhar subjetivo da melancolia; extinto o olhar, seus produtos também se extinguem, porque só anunciam a cegueira desse olhar.²²⁰

3.3 Baudelaire, Poeta alegórico

Retomando o engenho de identificar a presença de elementos característicos do Barroco na Modernidade e de restituir a alegoria enquanto importante elemento estético, Walter Benjamin, no final dos anos de 1930, chega ao estudo mais aprofundado das obras do poeta francês do século XIX, Charles Baudelaire. Esse estudo lhe rendeu a bolsa como pesquisador do *Institut für Sozialforschung*, emigrado de Frankfurt para Nova Iorque e dirigido por Max Horkheimer e compõe fundamental parte de um projeto maior intitulado *Trabalho das Passagens* que teve seus primeiros esboços por volta de 1927 e que acompanhou o crítico berlinense até o final de sua vida sem ser completado, fato que tem atraído a maior parte dos pesquisadores da obra de Benjamin nos últimos anos e que tem gerado a maior parte de suas produções mais significativas.²²¹

Os trabalhos do pensador berlinense sobre Baudelaire compõem uma imensa constelação de empolgantes temas. Pode-se até afirmar, que Benjamin estabeleceu com o autor de *As Flores do Mal* (1857) uma espécie de afinidade eletiva. Baudelaire torna-se o *auter ego* do filósofo. Apenas como ilustração deste aspecto, apresenta-se o ensaio *A Paris do Segundo Império em Baudelaire* (1938), que acaba trazendo como subtexto a derrota das forças democráticas de 1848, uma superposição da modernidade de Baudelaire com a de Benjamin com a passagem da República de

²²⁰ ODB. p. 256.

²²¹ Cf. BOLLE, Willi. Walter Benjamin não chegou a dar um título definitivo ao seu trabalho, o título *Trabalho das Passagens* é apenas uma das designações tidas como válidas. A obra completa sobre as Passagens Parisienses somente foi publicada em 1982 por Rolf Tiedemann. Entretanto artigos como *A Paris do Segundo Império em Baudelaire*, *Paris, Capital do Século XIX*, *Parque Central*, *Charles Baudelaire: Um Lírico no Auge do Capitalismo* e *A Obra de Arte na Era de Sua Reprodutibilidade Técnica* figuram na maioria das traduções das obras escolhidas de Walter Benjamin. A partir da década de 1980, a maioria dos pesquisadores da obra do crítico berlinense tem se dedicado à discussão e à interpretação deste projeto labiríntico, fragmentário, difícil, vasto e inacabado. São exemplos disto os livros *Dialética do Olhar* de Susan Buck-Mors e *Fisiognomia da Metrópole Moderna* de Willi Bolle.

Weimar para o Terceiro Reich.²²² No entanto, a presente seção deste trabalho se dedicará única e exclusivamente a reconhecer alguns poucos traços daqueles que Benjamin identificou na relação de Charles Baudelaire com o drama barroco e, mais especificamente, com a revitalização da alegoria à presença de uma melancolia quase barroca em um poeta já no auge do capitalismo em uma grande metrópole moderna.

Uma primeira aproximação entre a poesia moderna de Baudelaire e o drama barroco se dá pelo lado demoníaco da alegoria. Segundo Benjamin, a concepção alegórica tem sua origem na confrontação da concepção de uma natureza humana de elementos pagãos promovida pela Renascença com uma concepção de natureza com elementos cristãos valorizada pela Idade Média e, logo retomada pela Contra-Reforma. Esta última ligou indissoluvelmente o material e o demoníaco. A alegoria é aquela que, no olhar do melancólico, quer salvar as coisas de sua destruição. Por esta razão, aproxima-se inevitavelmente da matéria. Assim, a perspectiva alegórica é compreendida também como a perspectiva de Satã. Destaca Benjamin que:

Assim como a tristeza terrestre, também a alegria infernal corresponde à alegoria, frustrada em seu anseio pelo triunfo da matéria. Daí a jovialidade infernal do intrigante, seu intelectualismo, o saber das significações, de que ele dispõe. A criatura muda pode ter a esperança de salvar-se através das coisas significadas. A astuta versatilidade do homem se manifesta, e dando, na consciência de si, um aspecto humano ao elemento material, num cálculo depravado, contrapõe ao alegorista o riso zombeteiro do inferno.²²³

Satanás é uma espécie de proto-alegoria que surge de metamorfoses sobre a idéia do Mal e do Diabólico que remonta à Idade Média perdurando até a Modernidade. É o Mal que acaba se relacionando com a atividade do pensador que contesta a realidade dogmática, que sabe da miragem de uma espiritualidade absoluta e que por isso apega-se com todas as forças à matéria. Ou o intelectual se entrega às ilusões de liberdade, da autonomia e de infinito ou revolta-se contra tudo isto se apegando à natureza “demoníaca” da matéria. Uma matéria vazia de sentido que, através da deterioração, demonstra sua finitude e a sua miséria e que é governada por uma tristeza profunda de criatura decaída. A esta opção Baudelaire responde com o Satanismo:

²²² Cf. BOLLE, Willi. *A Fisiognomia da Metrópole Moderna*. p. 74.

²²³ ODB, p. 250.

Ó Tu, o Anjo mais belo e o mais sábio Senhor,
Deus que a sorte traiu e privou do louvor,

Tem piedade, Satã, desta longa miséria! (...) ²²⁴

O tempo de violência e vazio de sentido da Modernidade faz com que Baudelaire opte pela utilização da alegoria “satânica” que o *Trauerspiel* empregava. E com isto denuncie, ou até mesmo revolte-se, com lirismo contra as transformações que a sociedade capitalista promoveu na experiência das relações humanas. No ciclo de poemas “Revolta” de *As Flores do Mal* (1857), Baudelaire restitui a dignidade a Caim frente a Abel e com ele oferece alegoricamente a antítese do burguês do século XIX:

(...) Raça de Abel, teu sacrifício
Doce é ao nariz do Serafim!

Raça de Caim, teu suplício
Será que jamais terá fim?

(...)

Raça de Abel, eis teu labéu:
Do ferro o Chuço é vencedor!

Raça de Caim, sobe ao céu
E arremessa à terra o Senhor! ²²⁵

Essa revolta satânica de Baudelaire é o comportamento do melancólico que trai o mundo pelo seu saber. Daquele que tenta, através da interpretação alegórica, salvar as coisas mortas. Benjamin afirmará que a criação poética de Baudelaire se alimenta de melancolia e, por esta razão, é uma poesia alegórica ²²⁶. Uma característica “extemporânea” para os procedimentos usuais da poética da Modernidade, conforme observa Bolle:

A concepção alegórica, que era, no século XVII, o princípio estilístico dominante – esclarece Benjamin -, não o é mais no século XIX. Baudelaire como poeta alegórico é um caso isolado,

²²⁴ BAUDELAIRE, Charles. *As Flores do Mal*. p.144. Poema intitulado *As Litanias de Satã*.

²²⁵ Idem, p. 144. Poema intitulado *Abel e Caim*. “Labéu” significa reputação e “chuço” se refere a uma arma de madeira com ponta de ferro.

²²⁶ BENJAMIN, Walter. *Paris, Capital del Siglo XIX*. In *Imaginación y Sociedad: Iluminacione* 1. p. 133.

uma espécie de epígono.²²⁷

A razão para a revitalização da alegoria na poesia de Baudelaire, está na possibilidade de se obter uma resistência ao processo moderno de desvalorização, acionado pela moda, a publicidade e o fetichismo da mercadoria.²²⁸ Entretanto, a força crítica da alegoria cedeu menos à rotina do século XIX que no período barroco e assim potencializou-se. Observa Benjamin que:

A visão alegórica que, no século XVII, fora estilizadora, não o foi mais no século XIX. Baudelaire esteve isolado como alegórico; seu isolamento foi, em certo sentido, o de um retardatário. (Suas teorias enfatizam esse atraso às vezes de maneira provocante.) Se a força estilizadora da alegoria foi ínfima no século XIX, não menor foi sua sedução pela rotina que, na poesia do século XVII, deixou tão múltiplos rastros. Essa rotina prejudicou em certo grau a tendência destrutiva da alegoria, sua ênfase no fragmentário na obra de arte.²²⁹

O uso da alegoria é uma resposta à crise da arte, que teve suas causas no desenvolvimento da sociedade capitalista industrial e que transformou drasticamente uma forma de sabedoria coletiva (*Erfahrung*) das populações e que, por sua vez, influenciou o modo de produção artística na Modernidade, conforme já foi explicado na primeira parte deste trabalho. Escreve Benjamin que o desejo mais profundo em Baudelaire era o de interromper o curso do mundo.²³⁰ Desta maneira, o poeta serve-se de retardatário diante do progresso da humanidade, com passos desajeitados tal qual o albatroz apreendido pelos tripulantes de uma embarcação. Assim Baudelaire, em seus poemas, observa sua tarefa:

(...) O poeta é semelhante ao príncipe do céu
Que busca a tempestade e ri da flecha no ar;
Exilado na terra e em meio do escarcéu,
As asas de gigante impedem-no de andar. (...) ²³¹

Benjamin não hesita em afirmar que “melancolia heróica” (*Melancolia illa heroica*) “é a mais perfeita descrição do engenho de Baudelaire”.²³² Essa melancolia resgata a tradição barroca do *Trauerspiel*. O poeta francês não elaborou qualquer tipo de reflexão pessimista sobre o futuro da sociedade burguesa. Como é inerente a

²²⁷ BOLLE, Willi. *Fisiognomia da Metrópole Moderna*. p. 128.

²²⁸ Idem, p. 129.

²²⁹ BENJAMIN, Walter. *Parque Central*. In *Obras Escolhidas III*. p. 180

²³⁰ Idem, p. 160.

²³¹ BAUDELAIRE, Charles. *O albatroz*. In *As Flores do Mal*. p.18.

²³² BENJAMIN, Walter. *Parque Central*. In *Obras Escolhidas III*. p. 180

toda subjetividade melancólica, ele sofria e este sofrimento trazia à tona sua cólera, a sua revolta, expressa em poemas alegóricos, contra a decadência Moderna, contra a depreciação de coisas em mercadorias. Walter Benjamin destaca que essa característica de Baudelaire e de seus poemas, sobretudo a obra *As Flores do Mal*, possuíam uma forte natureza monadológica. Nas suas palavras, afirma que Baudelaire “sabia que o seu sofrer, o Spleen, o taedium vitae, é ancestral”, e que podia nele “distinguir, de maneira mais exata, a assinatura de sua própria experiência”.²³³ Willi Bolle, observando a relação do *spleen* baudelairiano com a melancolia barroca do *Trauerspiel*, comenta que:

Enquanto sensação idiossincrática de Baudelaire, “correspondendo à catástrofe permanente”, o *spleen* é, ao mesmo tempo, um elemento esquizofrênico e construtivo. A experiência patológica é sublimada pelo gesto extático do ator; o poeta das *Flores do Mal* sai de si mesmo, representando o *Trauerspiel* da Modernidade.²³⁴

Benjamin afirmará que o *spleen*, este sentimento que corresponde à catástrofe em permanência,²³⁵ leva à forma sublime do heroísmo de Baudelaire. O heroísmo por fazer poesia alegórica a partir da “vivência” (*Erlebnis*) chocante enquanto indivíduo isolado em meio a um mundo que se degrada, onde a mercantilização é onipresente e parece ser todo-poderosa e onde reinam aparências, ilusões e fantasmagorias. Desse modo, o heroísmo de Baudelaire “faz aparecer, como por mágica, da miséria da existência dos filisteus, a fantasmagoria da modernidade”.²³⁶ Valendo-se do jogo de imagens multifacetadas que o caleidoscópio produz, Benjamin de certa forma denuncia a intenção da fantasmagoria moderna que resulta no *spleen* baudelairiano:

O curso da história como se apresenta sob o conceito da catástrofe não pode dar ao pensador mais ocupação que o caleidoscópio nas mãos de uma criança, para a qual, a cada giro, toda a ordenação sucumbe ante uma nova ordem. Essa imagem tem uma bem fundada razão de ser. Os conceitos dos dominantes foram sempre o espelho graças ao qual se realizava a imagem de uma “ordem”. – O caleidoscópio deve ser destruído.²³⁷

Destruir o caleidoscópio. Esse ato reflete o “caráter destrutivo” da poesia de

²³³ Idem, p. 152.

²³⁴ BOLLE, Willi. *Fisiognomia da Metrópole Moderna*. p. 129.

²³⁵ BENJAMIN, Walter. *Parque Central*. In *Obras Escolhidas III*. p. 154

²³⁶ Idem, p. 174.

²³⁷ Idem, p. 154.

Baudelaire e, por sua vez, revela o princípio destruidor da arte moderna. Uma destruição que possui como emblema o satanismo, e sua atitude de revolta, e que retoma uma das principais definições para a ação da alegoria barroca: extrair os objetos do seu contexto original, torturá-los incansavelmente, esvaziá-los de significado, matá-los e fazê-los ressuscitar investindo-lhes novas significações.²³⁸ A majestade da intenção alegórica, escreve Benjamin, é a “*destruição do orgânico e do vivente – destruição da ilusão*”²³⁹. Ressalta ainda o pensador que, destruir o orgânico é um procedimento característico de Baudelaire. Nos seus poemas, as coisas, sobretudo as mercadorias em exibição, são arrancadas de seu contexto habitual pelo artifício da alegoria. Aproximam-se assim, entre outros, os temas da boemia com o da revolta, do satanismo com o da religiosidade e o da morte com o erótico e com o amor:

Alegoria

É uma bela mulher e que opulenta deixa
Arrastar em seu vinho a fluídica madeixa.
Nela, garras de amor, venenos de espelunca,
À sua pele enfim tudo morre e despreza o deboche,
Monstros de foice à mão são-lhe sempre um fantoche,
Na sua destruição sempre guardam respeito
Ao rude resplendor de seu rígido peito. (...) ²⁴⁰

A revitalização da alegoria na poesia de Baudelaire faz reconhecer na Modernidade um estado de ânimo semelhante ao expresso pela melancolia no período Barroco. “*No entanto, no século XIX a melancolia contém um caráter diferente daquele do século XVII*”.²⁴¹ Segue que, a completa alegorização, no drama barroco do século XVII, só pode consumir-se na figura-chave do cadáver, “*o supremo adereço cênico, emblemático*”.²⁴² Enquanto a figura-chave da alegoria moderna recaí sobre a “lembrança”. A título de exemplo, pode se perceber que, nas peças shakespearianas do século XVII, ao aproximar-se de cadáveres surgem no Príncipe *Hamlet* a maioria de suas grandes rumações, enquanto as rumações do personagem moderno da obra de Marcel Proust se dão “em busca do tempo

²³⁸ Cf. ROUANET, Sérgio Paulo. *As Razões do Iluminismo*. p. 64.

²³⁹ BENJAMIN, Walter. *Parque Central*. In *Obras Escolhidas III*. p. 163.

²⁴⁰ BAUDELAIRE, Charles. *As Flores do Mal*. p.136.

²⁴¹ BENJAMIN, Walter. *Parque Central*. In *Obras Escolhidas III*. p. 180.

²⁴² ODB, p. 242.

perdido”, ou seja, em torno da memória e da lembrança. Sobre esse aspecto, escreve Benjamin que:

A lembrança é a relíquia secularizada.

A lembrança é o complemento da “vivência”, nela se sedimenta a crescente auto-alienação do ser humano que inventariou seu passado como propriedade morta. No século XIX, a alegoria saiu do mundo exterior para se estabelecer no mundo interior. A relíquia provém do cadáver, a lembrança, da experiência morta, que, eufemisticamente, se intitula vivência. (...) Os emblemas retornam como mercadorias.

A alegoria é a armadura da modernidade.²⁴³

Em suma, a melancolia barroca liga-se à modernidade através da figura-chave da alegoria, que no século XIX configura-se na lembrança. Esta, por sua vez, tem sua origem na experiência morta, a sabedoria coletiva das sociedades artesanais ligadas fortemente à tradição. O que resta é a experiência cotidiana, fraca e fragmentada, própria de uma sociedade de indivíduos isolados e emudecidos. Uma sociedade que, nas duras palavras de Benjamin, “*afunda na rigidez cadavérica*”.²⁴⁴

3.4 A propósito de Kafka

Benjamin produziu uma genuína forma de abordagem da obra do escritor tcheco Franz Kafka, expressa no seu artigo *Franz Kafka: A propósito do décimo aniversário de sua morte* (1934). Nesse texto, empreende dura crítica às interpretações estritamente teológicas ou psicológicas do autor de *A Metamorfose* e *O Processo* e de tantas outras obras que marcaram decisivamente a literatura contemporânea. Para Benjamin, Kafka é o escritor que se confrontará com a “doença da tradição”, na qual se enraíza o pensamento alegórico, e onde situa-se também, o interior da idéia de declínio da experiência. Declínio este no sentido pleno

²⁴³ BENJAMIN, Walter. *Parque Central*. In *Obras Escolhidas III*. p. 172.

²⁴⁴ Idem, p. 173.

de *Erfahrung* (uma experiência ou sabedoria coletiva), e, por conseguinte, com o fim das técnicas de narração tradicional.

Jeanne-Marie Gagnebin, partindo das impressões benjaminianas, chegará à definir a obra de Kafka como “a mais perfeita narração contemporânea da impossibilidade de narrar”.²⁴⁵ A obra de Kafka descreve o fim de uma tradição e não afirma a necessidade de reencontro de qualquer porto seguro ou de qualquer tipo de redenção. Pelo contrário, destaca Benjamin, Kafka afirmará o desmoronamento, o esquecimento e certa desesperança com a modernidade:

(...) É talvez essa desesperança que faz com que os acusados sejam os únicos personagens belos na galeria kafkiana. Essa hipótese estaria de acordo com um fragmento de diálogo, narrado por Max Brod. “(...) Existiria então esperança, fora desse mundo de aparências que conhecemos? Ele ri: há esperança suficiente, esperança infinita – mas não para nós”.²⁴⁶

A esperança ainda existiria, mas não seria mais permitida para nós. Logo, a tradição persiste, mas perdeu a capacidade de transmissão de sua sabedoria primordial, o seu caráter de experiência coletiva (*Erfahrung*). Restariam para nós apenas as vivências isoladas (*Erlebnis*) como sintomas de uma “moléstia” que afeta toda a modernidade. Uma “doença da tradição”. Este mal, segundo Benjamin, está presente na obra de Kafka e encontra sua definição em uma conhecida e decisiva carta de 12 de junho de 1938 que escreveu, já no exílio na França, para seu amigo Gershom Scholem. Nesta carta, Benjamin comenta o confronto de Kafka com uma tradição que ficou doente e destaca o fato do escritor tcheco não procurar uma cura redentora pra essa doença, mas, tão somente, levá-la até o fim criando um novo modelo de narratividade:

A obra de Kafka representa uma doença da tradição. Quis-se ocasionalmente definir a sabedoria como aspecto narrativo da verdade. Com isso a sabedoria é assinalada como um patrimônio da tradição; ela é a verdade em sua consistência.

É esta consistência da verdade que se perdeu. Kafka estava longe de ser o primeiro a se defrontar com esse fato. Muitos se adaptaram a ele prendendo-se à verdade ou àquilo que, caso a caso, consideravam como sendo ela, renunciando assim à sua transmissibilidade. O genial, verdadeiramente dito, em Kafka foi ter provado algo inteiramente novo por inteiro: abandonou a verdade para se agarrar à transmissibilidade, ao elemento *hagádico*.²⁴⁷

²⁴⁵ GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e Narração em Walter Benjamin*. p. 66.

²⁴⁶ BENJAMIN, Walter. *Franz Kafka. A Propósito do Décimo Aniversário de sua Morte*. In: *Obras escolhidas*. Vol. I. p.142.

²⁴⁷ BENJAMIN, Walter. *Uma Carta sobre Kafka (Escrita a Gerhard Scholem em Paris a 12 de junho de 1938)*. In: *Imaginación y Sociedad: Iluminación* 1. p. 207.

Conforme observa Benjamin, “*Kafka estava longe de ser o primeiro*” a confrontar-se com a atrofia da experiência coletiva (o *Erfahrung*), ou seja, com a perda da “consistência da verdade” e da sua transmissibilidade. Benjamin destaca que o primeiro indício da evolução que vai culminar na morte da narrativa, e por sua vez, da atrofia da sabedoria coletiva, é o surgimento do romance no início do período moderno. Escreve Benjamin em *O Narrador* (1936) que:

O primeiro grande livro do gênero (no caso, o romance moderno), *Dom Quixote*, mostra como a grandeza de alma, a coragem e a generosidade de um dos mais nobres heróis da literatura são totalmente refratárias ao conselho e não contém a menor centelha de sabedoria.²⁴⁸

Entretanto, Kafka é o primeiro escritor que tem a capacidade de vislumbrar com maior exatidão o esfacelamento da sabedoria guardada e transmitida de geração a geração. Essa extrema capacidade visionária, afirma Benjamin de modo enigmático, assenta-se no fato de que Kafka pensa em “períodos cósmicos” e não mais em períodos históricos. A relação de pai e filho, um tema recorrente nas obras kafkianas, é um exemplo desse “pensar em períodos cósmicos”:

Ao repelir o fardo das cobertas (do filho), o pai repele com elas o fardo do mundo. Precisa pôr em movimento períodos cósmicos inteiros, para tornar viva e rica de consequências a imemorial relação entre pai e filho.²⁴⁹

A opressão e a subordinação presente na “*imemorial relação entre pai e filho*”, ao exemplo do personagem Gregor Samsa na clássica obra *A Metamorfose*, iluminam “cosmicamente” a relação de subordinação e opressão presente em outras relações humanas como a relação de funcionários e patrões:

Há muitos indícios de que o mundo dos funcionários e o mundo dos pais são idênticos para Kafka. Essa semelhança não os honra. Ela é feita de estupidez, degradação e imundície. O uniforme do pai é cheio de nódoas, sua roupa de baixo é suja. A imundície é o elemento vital do funcionário.²⁵⁰

²⁴⁸ BENJAMIN, Walter. *O Narrador*. In: *Obras Escolhidas*. Vol. I. p.200.

²⁴⁹ BENJAMIN, Walter. *Franz Kafka. A Propósito do Décimo Aniversário de sua Morte*. In: *Obras escolhidas*. Vol. I. p.139.

²⁵⁰ Ibidem, p. 139.

Retomando os dados contidos na carta a Scholem sobre Kafka, podemos perceber a utilização, por Benjamin, da doutrina judaica, na comparação da maneira como o escritor tcheco trabalha diante de uma tradição doente com a relação dos ensinamentos da *haggadah* com a *halacha*. A *haaggadah* é o conjunto de comentários ou de histórias que os rabinos utilizam para ilustrar e confirmar o que consta na doutrina primordial (a *halacha*).²⁵¹ Conforme Leandro Konder em *Walter Benjamin: o marxismo da melancolia* (1989), na literatura kafkiana a doutrina jamais se definia, os leitores nunca chegam a saber se os trechos se referem a uma velha doutrina (*halacha*) sendo restaurada ou se uma nova está sendo criada, restando assim a incessante interpretação, *mais* que parábolas para constante reflexão. Benjamin, explicaria a Scholem que:

As criações de Kafka são pela própria natureza parábolas. A miséria e a beleza delas, porém, é que tiveram de se tornar *mais* que parábolas. Elas não se deitam pura e simplesmente aos pés da doutrina, como a *Haggadah* se deita aos pés da *Halacha*. Uma vez deitadas elas levantam contra esta, inadvertidamente uma pesada garra.²⁵²

Equivalendo a doutrina judaica ao cristianismo, as histórias elaboradas por Kafka se comportariam como evangelhos de um testamento que não pode ser expresso e que, por diversas vezes, se tornam verdadeiros “anti-evangelhos”. Mensagens sem nenhuma informação. As parábolas de Kafka, devido as suas “pesadas garras”, são os melhores exemplos da impossibilidade moderna de transmitir sabedoria. Por sua vez, exemplos da dificuldade de comunicar a experiência coletiva. A esse respeito, Kafka brinca através do conto chamado “*Uma Confusão Geral*”²⁵³.

Uma experiência comum resultando numa confusão geral. A. tem que tratar de um negócio importante em H. com B. Dirige-se a H. para uma entrevista preliminar, fazendo a viagem de ida em dez minutos e a de volta no mesmo tempo. Ao regressar vangloria-se ante sua família acerca de sua rapidez. No dia seguinte torna a voltar a H., desta vez finalmente para resolver o negócio. Como para isto e segundo todos os indícios, precisará despender várias horas, naquela manhã ele sai bem cedo. Mas embora todas as circunstâncias que envolviam o caso – pelo menos na opinião dele – fossem exatamente iguais as do dia anterior, desta vez ele demorou dez horas para conseguir chegar em H. Como já fosse mais tarde do que haviam combinado, e sentindo-se cansado, foi informado de que B. irritado com

²⁵¹ KONDER, Leandro. *Walter Benjamin: o marxismo da melancolia*. p. 58.

²⁵² BENJAMIN, Walter. *Uma Carta sobre Kafka (Escrita a Gerhard Scholem em Paris a 12 de junio de 1938)*. In: *Imaginación y Sociedad: Iluminación* 1. p. 207.

²⁵³ Em algumas traduções é utilizado outro título *Uma Confusão Cotidiana*.

a sua demora saíra meia hora antes a fim de dirigir-se à aldeia de A., e portanto devia ter cruzado com ele na estrada. Ora, B. deixara-lhe um recado para que esperasse, entretanto e ansioso por decidir o negócio, A. torna a voltar imediatamente de onde viera.

Desta vez, e sem prestar atenção ao fato, faz o trajeto em um instante e ao chegar em casa fica sabendo que B. lá estava desde cedo, pois chegara logo após a partida de A., e que na realidade esbarrara com este na entrada, lembrando-lhe o negócio que tinha de decidir, mas A. respondera que não dispunha de tempo e que deveria partir imediatamente.

Todavia apesar da atitude incompreensível de A. B. ficou lá esperando que ele voltasse, chegando mesmo a perguntar várias vezes se não havia regressado ainda, e assim continuou sentado no quarto de A.

Radiante com a oportunidade de avistar-se imediatamente com B. e explicar-lhe tudo, A. subiu a escada correndo. Quando já estava quase em cima, tropeçou, torceu um tendão do pé e quase desmaiando de dor e incapaz até mesmo de dar um grito, limita-se apenas a gemer no escuro enquanto ouve B. – sendo-lhe impossível dizer exatamente se este estava longe ou perto – precipitando-se escada abaixo num acesso de cólera e desaparecendo de uma vez para sempre.²⁵⁴

As parábolas de Kafka brincam com a incapacidade de transmissão da sabedoria de uma tradição que está moribunda. Conforme observamos, na seção anterior, a brincadeira, ou mesmo o jogo, é uma das características da linguagem alegórica do *Trauerspiel* (*Traeur*, refere-se a luto – *Spiel*, referente a jogo, folguedo ou brincadeira). Assim poderíamos afirmar que Kafka retoma a tradição alegórica do drama barroco e converte suas histórias em verdadeiros *Trauerspieles* contemporâneos. Além do mais, Kafka por seu estilo de escrita era por certo também muito triste, a utilização da linguagem alegórica em seus escritos possibilitava-lhe um “*divertimento, de resto muito intenso, que o melancólico se permite*”²⁵⁵. Benjamin muitas vezes se identificava com Kafka. Seja tentando copiar, sem muito sucesso, o estilo do escritor ou apenas dedicando, curiosamente, o título *O homenzinho corcunda*, um personagem infantil que o atormentou ao longo da vida²⁵⁶, para uma das seções de seu artigo a propósito do décimo aniversário da morte de Kafka. Benjamin reconhecia em Kafka aquilo que era inerente a sua própria personalidade, a presença constante da melancolia.

Existe uma foto infantil de Kafka. Poucas vezes “a pobre e breve infância” concretizou-se em imagem tão evocativa. A foto foi tirada num desses ateliês do século XIX, que com seus cortinados e palmeiras, tapeçarias e cavaletes parecia um híbrido ambíguo de câmara de torturas e sala do trono. (...) Seus olhos incomensuravelmente tristes dominam essa

²⁵⁴ KAFKA, Franz. *Uma Confusão Geral*. In: *A Muralha da China*. p. 108-109. Tradução do alemão para o inglês por Willa e Edwin Muir.

²⁵⁵ ODB. p. 207.

²⁵⁶ Ver o primeiro capítulo de nosso trabalho.

paisagem feita sob medida para eles, e a concha de uma grande orelha escuta tudo o que se diz.²⁵⁷

Para o olhar do melancólico, os objetos se tornam alegoria. Para o escritor melancólico a linguagem fragmenta-se e não consegue expressar a totalidade. Benjamin afirmará que, *“toda a obra de Kafka representa um código de gestos, cuja significação simbólica não é de modo algum evidente”*.²⁵⁸ Assim como toda a personalidade sob influência de Saturno, que se afasta do cotidiano e medita sem fim, as obras de Kafka nos afastam criticamente de uma realidade burocrática e administrada. O mundo dos homens fica longe e inúmeras criaturas (ao exemplo do inseto na *Metamorfose*) passam a privar nossos *“gestos humanos dos seus esteios tradicionais e os transforma em temas de reflexões intermináveis”*.²⁵⁹

Tanto em seus romances quanto em seus contos, o desdobramento de parábolas vêm acentuar a capacidade alegórica de provocar no leitor intermináveis reflexões. Segundo Benjamin,

(...) a palavra “desdobramento” tem dois sentidos. O botão se “desdobra” na flor, mas o papel “dobrado” em forma de barco, na brincadeira infantil, pode ser “desdobrado”, transformando-se de novo em papel liso. Essa segunda espécie de desdobramento convém à parábola, e o prazer do leitor é fazer dela uma coisa lisa, cuja significação caiba na palma da mão. Mas as parábolas de Kafka se desdobram no primeiro sentido: como o botão se desdobra na flor.²⁶⁰

Kafka tomava todas as precauções possíveis para evitar ser facilmente interpretado. O mecanismo de funcionamento de suas parábolas remete ao exagero a que chegaram os níveis de nossa experiência coletiva frente à barbárie de nossa época. *“O mundo de Kafka é um teatro do mundo”*²⁶¹ destaca Benjamin. Não há sabedoria a ser passada e sim um grande esquecimento coletivo. *“O esquecimento é o receptáculo a partir do qual emergem à luz do dia os contornos do inesgotável mundo intermediário nas narrativas de Kafka”*.²⁶² Assim comportam-se as alegorias, ou seja, as parábolas kafkianas:

²⁵⁷ BENJAMIN, Walter. *Franz Kafka. A Propósito do Décimo Aniversário de sua Morte*. In: *Obras escolhidas*. Vol. I. p.144.

²⁵⁸ Idem, p. 146.

²⁵⁹ Idem, p. 147.

²⁶⁰ Idem, p. 147-48.

²⁶¹ Idem, p. 150.

²⁶² Idem, p. 156.

Muitos lastimam que as palavras dos sábios sejam sempre meras alegorias, e de nenhuma utilidade para a vida cotidiana, a qual é a única que temos. Quando o sábio diz: “Prossiga”, ele não se refere ao fato de que tenhamos que atravessar um determinado lugar, o que de qualquer modo poderíamos fazer se o trabalho merecesse que o fizéssemos. Ele se refere a algo mítico e maravilhoso, alguma coisa para nós desconhecida, alguma coisa que tampouco pode ser mais exatamente definida, e portanto ele não pode nos auxiliar de forma alguma. Todas estas parábolas são realmente elaboradas para afirmar que o incompreensível é incompreensível, e isto já sabemos. Mas as preocupações contra as quais temos que lutar no dia-a-dia, este é um assunto diferente.

E relativamente a este assunto, certa vez um homem perguntou: - Por que tal relutância? Se vocês se deixassem guiar pelas parábolas, converter-se-iam em parábolas e com isto livrar-se-iam de suas preocupações diárias.

Um outro replicou: Aposto que isto também é uma parábola.

O primeiro retrucou: Você ganhou.

O segundo disse: Infelizmente porém só na parábola.

O primeiro observou: Na realidade não; Na parábola você perdeu.²⁶³

As parábolas de Kafka são construídas em meio ao “desmoronamento da tradição”²⁶⁴, à luz do esquecimento coletivo, e constituem uma retomada melancólica (no seu sentido mais *colérico* possível !) de uma origem perdida, de uma experiência ainda intacta. Mas nada garante que realizem seu objetivo. Assim, as parábolas kafkianas comparam-se as alegorias barrocas que originalmente possuem um sentido literal, mas que buscam sempre dizer outra coisa em seu lugar. Eis a possibilidade crítica da linguagem melancólica.

²⁶³ KAFKA, Franz. *Falando sobre Alegorias, ou seja, Parábolas*. In: *A Muralha da China*. p. p. 121. Tradução do alemão para o inglês por Willa e Edwin Muir.

²⁶⁴ Cf. GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e Narração em Walter Benjamin*. p. 70.

PONDERACIÓN FINAL

“Pressupõe-se, como possível, a ponderación misteriosa, a intervenção de Deus na obra de arte. A subjetividade, caindo como um anjo do céu, é trazida de volta pelas alegorias, e fixada no céu, em Deus, pela ponderación misteriosa”.

Walter Benjamin. *Origem do Drama Barroco Alemão*.

A citação acima foi retirada da última página da obra de Walter Benjamin sobre o Drama Barroco e *misteriosamente* ilustra, à melhor maneira alegórica, aquilo que este trabalho tinha por objetivo. Por este motivo, igualmente se resolveu, no melhor espírito barroco de jogo com as palavras, atribuir o termo *ponderación* para aquilo que comumente é aceito como sendo as “considerações finais” de um longo trabalho dissertativo.

O que pretensiosamente objetivávamos era a identificação da melancolia no pensamento de Benjamin e, por sua vez, a averiguação das suas possibilidades críticas, tendo como pano de fundo os trabalhos benjaminianos sobre a literatura contemporânea. Mas pretensiosamente, ou ainda, por muitas vezes de maneira ingênua, acreditávamos conseguir capturar *todos* os traços mais ínfimos da melancolia, e seus reflexos críticos, ao longo do trabalho de Walter Benjamin. Por certo esta tarefa não foi de todo completada.

Resulta que de nossa pesquisa conseguimos apenas situar (ou “sitiar”) alguns traços da melancolia proposta por Benjamin no seu estudo sobre o Barroco. Contextualizamos estes traços e tentamos depurá-los com aspectos biográficos de nosso pensador, detectando suas presenças na modernidade, reconhecendo-os no

estilo de escrita de Kafka e na poesia heróica de Charles Baudelaire. Estilos que, apesar da distancia temporal que os separam, representam a única forma possível de literatura surgida do ambiente moderno de declínio das tradições e que adotou a linguagem própria do olhar melancólico. A linguagem alegórica. Destaca Benjamin que “*na via-crucis do melancólico as alegorias são as estações*”.²⁶⁵

Para todo o trabalho pronto sempre deve ter havido algum tipo de projeto, plano ou programa que em linhas gerais determinava o que o trabalho seria quando acabado. Uma espécie de mapa que direcionava a condução da pesquisa e ajudava a reconhecer a localização de cada conceito, de cada chave de leitura, de cada elemento do tema pesquisado. Por certo este procedimento não possui qualquer validade quando se adentra no continente chamado Walter Benjamin. Sua obra foi organizada tal qual o mecanismo de funcionamento das alegorias, de que tanto valorizava. *Alos*, outro; *agorein*, dizer: em cada canto do pensamento benjaminiano sempre há um outro expressando um outro e assim sucessivamente. Cada conceito vislumbrado remete a um outro por vislumbrar. Assim, até mesmo um conteúdo do passado pode vir a iluminar um outro no futuro. Deve-se lembrar que a alegoria é o divertimento mais intenso que o melancólico se permite.

Esse divertimento de Benjamin através da incansável alegorização constitui o seu método. E isto nos escapou quando da elaboração de nosso projeto. Mas consolá-nos o fato de que essa falta de previsibilidade “está prevista” para aqueles que se aventuram nos escritos do grande crítico berlinense. Walter Benjamin não constituiu um sistema e também não é dogmático. O método para um filósofo que recomenda a conceituação a partir dos extremos é o método próprio para a subjetividade cheia de antíteses do melancólico. E é neste ponto que a tarefa da filosofia erigida por Benjamin e a característica da melancolia se encontram. A história da filosofia parece ser finalmente a história da melancolia. A história daquilo que a filosofia manteve do lado de fora. Comenta Márcia Tiburi:

A história da melancolia é a outra história da filosofia, uma história paralela ou oculta (...) A história da melancolia refere-se à história do corpo e, portanto, à ordem do que a filosofia tradicional denominou estética: a investigação do obscuro, do outro da razão, de tudo o que

²⁶⁵ BENJAMIN, Walter. *Parque Central*. In *Obras Escolhidas III*. p. 157.

não pertenceu ao quadro de uma filosofia que se quis canônica desde suas pernas de pau conceituais e fez, assim, sobrar algo que ficou fora do alcance da razão.²⁶⁶

A filosofia tradicional fez imperar uma racionalidade cartesiana que tenta, com seus discursos totalizantes e “canônicos”, dominar a natureza e, por sua vez, dominar o próprio homem impondo-lhe a noção ilusória de progresso. Benjamin nos alerta dizendo que, “a *idéia de um progresso da humanidade na história é inseparável da idéia de sua marcha no interior de um tempo vazio e homogêneo*”.²⁶⁷ Um tempo vazio e homogêneo, diga-se de passagem um “tempo infernal”, devido ao seqüestro de toda nossa carga de sabedoria coletiva (*Erfharung*), uma sabedoria plural e fragmentária que era passada de geração para geração. Essa racionalidade impõe a todos uma experiência individualista, solitária e de estruturação burguesa. Uma “experiência de choque” para a subjetividade moderna. E retomando nossa citação inicial, uma “*subjetividade que cai do céu como um anjo*”.

No entanto, “*uma intervenção divina*” ainda pode provocar a recuperação dessa subjetividade decaída: à ambivalência do comportamento melancólico é dada a oportunidade da ação crítica e criadora. Sua linguagem, não consegue dizer o universal, mas então lhe é oferecida a oportunidade de falar através da expressão polissêmica da alegoria. É a alegoria que fixa então a nossa subjetividade “*no céu em Deus*”.

O melancólico é aquele que se afasta do cotidiano e só assim consegue criticamente, através de meditações sem fim, produzir questionamentos simples do tipo “O que devemos fazer agora?”. Ele consegue superar a experiência fraca do cotidiano e comunicar um saber marcado pela dor, cheio de cicatrizes. Aos sujeitos normais, embebidos em suas próprias vivências solitárias, e manipulados pelos mecanismos de nosso mundo administrado não é dada a nobre capacidade de sinceramente questionar. Esta capacidade surge apenas ao olhar alegórico do sujeito sob a influência de Saturno. O sujeito afetado (ou encolerizado) pela melancolia. Benjamin nos auxilia nesta “consideração final” quando argumenta que:

Somente uma perspectiva distanciada, disposta, inicialmente, a abrir mão da visão da totalidade, pode ensinar o espírito, num processo de aprendizagem ascética, a adquirir a

²⁶⁶ TIBURI, Márcia. *Filosofia Cinza*. A melancolia e o corpo nas dobras da escrita. p. 92 e 95.

²⁶⁷ BENJAMIN, Walter. *Sobre o conceito de história*. In *Obras Escolhidas I*. p. 229 (tese 13).

força necessária para ver o panorama, sem perder o domínio de si mesmo.

A filosofia de Walter Benjamin encontra assim a sua possibilidade de redenção através da alegoria do melancólico. No dilaceramento das coisas, a alegoria através de sua conceituação flexível, abre a possibilidade de, à sua maneira, representar as idéias e salvar as coisas de sua inexorável destruição. Nas palavras de Márcia Tiburi: “a *melancolia se mostra como a impossibilidade de superação do passado e a sobrevivência do morto como vivo*”,²⁶⁸ ou como nos versos de Baudelaire, um “morto alegre”:

Vermes, que nos roeis, sem olho e sem nariz!
Eis que chegou a vós morto livre e feliz;
Filósofos fatais, filhos da sepultura,

Por toda a minha ruína ide então sem remorsos
E dissei se ainda ignora alguma desventura
Este corpo sem alma é morto dentre os mortos!²⁶⁹

...

²⁶⁸ TIBURI, Márcia. *Filosofia Cinza*. A melancolia e o corpo nas dobras da escrita. p. 107.

²⁶⁹ BAUDELAIRE, Charles. *As Flores do Mal*. p.84.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Obras utilizadas:

ADORNO, Theodor W; HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento: Fragmentos Filosóficos*. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.

ARAGON, Louis. *O Camponês de Paris*. Apresentação, tradução e notas de Flávia Nascimento. Posfácio de Jeanne Marie Gagnebin. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

ARENDT, Hannah. *Homens em Tempos Sombrios*. Tradução de Denise Bottmann. Posfácio de Celso Lafer. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

BAUDELAIRE, Charles. *As Flores do Mal*. Tradução de Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2002.

BARROS, Fernando de Moraes. “*Ser ou não ser*”: a melancolia e a representação pública do poder na Origem do Drama Barroco Alemão. In: *Cadernos de Ética e Política*. nº 5, São Paulo: Humanitas Livraria - FFLCH/USP, 2002.

BENJAMIN, Walter. *Imaginación y Sociedad: Iluminacione 1*. Prólogo, tradución, y notas de Jesus Aguirre. Madrid: Taurus, 1980.

_____. *Origem do Drama Barroco Alemão*. Tradução, apresentação e notas de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. *Obras Escolhidas I. Magia e Técnica, Arte e Política*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet e prefácio de Jean-Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. *Obras Escolhidas II. Rua de Mão Única*. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. *Obras Escolhidas III. Charles Baudelaire. Um Lírico no Auge do Capitalismo*. Tradução de José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. *Reflexões: A Criança, o Brinquedo, a Educação*. Tradução de Uilson Pereira, introdução de Willi Bolle. São Paulo: Summus, 1984.

_____. *Sobre el Programa de la Filosofía Venidera*. In: Página personal dedicada a Estética i Filosofia, per Mateu Cabot [Online]. http://inicia.es/de/m_cabot/Sobre_el_programa_de_la_filosofia_venidera.htm [mar.2004]

BOLLE, Willi. *Fisiognomia da Metrópole Moderna*. Representação da História em Walter Benjamin. São Paulo: EDUSP, 2000.

BUCK-MORSS, Susan. *Dialética do Olhar*. Walter Benjamin e o Projeto das Passagens. Tradução de Ana Luiza de Andrade. Belo Horizonte: Editora UFMG; Chapecó: Editora Universitária Argos, 2002.

EAGLETON, Terry. *O Rabino Marxista: Walter Benjamin*. In: *A ideologia da estética*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1993.

FREUD, Sigmund. *Luto e Melancolia* (1914). In: *Obras Completas*. Vol. XIV (1914-1916). Rio de Janeiro: Imago, 1969.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. *História e Narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

_____. *Por que um mundo todo nos detalhes do cotidiano? História e Cotidiano em Walter Benjamin*. In *Dossiê Walter Benjamin*. Revista USP. Nº 15. São Paulo: EDUSP, 1992.

KAFKA, Franz. *Narrativas do Espólio*. Tradução e pós-fácio de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. *A Muralha da China*. Tradução de Torrieri Guimarães. São Paulo: Livraria Exposição do Livro, s/d.

_____. *A Metamorfose*. Tradução de Calvin Carruthers. São Paulo: Nova Cultural, 2003.

KANT, Emmanuel. *Crítica da Razão Pura*. Rio de Janeiro: Acrópolis, 2001. (Versão eletrônica)

_____. *Prolegómenos*. Buenos Aires: Aguilar, 1959. (coleção *Biblioteca de Iniciación Filosófica* – n.º 20)

KONDER, Leandro. *Walter Benjamin - O Marxismo da Melancolia*. Rio de Janeiro: Campus, 1988.

LÖWY, 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 e Marcos Lutz Müller. São Paulo: Boitempo, 2005.

MATOS, Olgária Chain Feres. *A Escola de Frankfurt: Luzes e Sombras do Iluminismo*. São Paulo: Moderna, 1993.

_____. *Os Arcanos do Inteiramente Outro: A Escola de Frankfurt, A Melancolia e A Revolução*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

_____. *O Iluminismo Visionário: Benjamin, leitor de Descartes e Kant*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

ROUANET, Sérgio Paulo. *As Razões do Iluminismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SCLIAR, Moacyr. *Saturno nos Trópicos. A Melancolia Européia chega ao Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. (org.) *Leituras de Walter Benjamin*. São Paulo: FAPESP; Annablume, 1999.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Abril Cultural, 1976.

SLATER, Phil. *Origem e significado da escola de Frankfurt*. Tradução de Alberto Oliva. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

SONTAG, Susan. *Sob o Signo de Saturno*. Tradução de Ana Maria Capovilla e Albino Poli Júnior. São Paulo: L&PM, 1986.

TIBURI, Márcia. *Filosofia Cinza. A Melancolia e o Corpo nas Dobras da Escrita*. Porto Alegre: Escritos, 2004

TIBURI, Márcia. *Uma outra história da razão*. São Leopoldo: UNISINOS, 2003.

VIEIRA, Antônio. *As lágrimas de Heráclito*. São Paulo: Editora 34, 2001.

Obras consultadas:

BENJAMIN, Walter. *O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão*. Tradução, introdução e notas de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2002.

CARONE, Modesto. O Desafio de Traduzir Kafka. In: Folha de S.Paulo, sábado, 20 de setembro de 1986.(Versão On-line)

CHAVES, Ernani. *No Limiar do Moderno: Estudos sobre F. Nietzsche e W. Benjamin*. Belém: Paka-Tatu, 2003.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. *Walter Benjamin: Os Cacos da História*. São Paulo: Brasiliense, 1993. 2 ed.

KAFKA, Franz. *La Metamorfosis*. Tradução e prefácio de Jorge Luis Borges. Buenos Aires: Editorial Losada, 1943.

_____. *O Castelo*. Tradução de D. P. Skroski. São Paulo: Nova Cultural, 2003.

_____. *O Processo*. Tradução de Manoel Paulo Ferreira. São Paulo: Círculo do Livro, 1983.

KONRAD. Ingrid e Scheurmann. Et al. *For Walter Benjamin: documentation, essays and a sketch*. Bonn: Arbeitskreis selbständiger Kultur-Institute; Inter Nationes, 1993.

MAFFESOLI. Michel. *Sobre o Nomadismo: vagabundagens pós-modernas*. Tradução de Marcos de Castro. Rio de Janeiro: Record, 2001.