



UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E
FILOSOFIA PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM FILOSOFIA

RAFAEL LIMEIRA C. AMIL

**Walter Benjamin; o problema da origem e a origem do problema. Relação entre filosofia
e poesia como crítica da consciência.**

Niterói

2020

RAFAEL LIMEIRA C. AMIL

Walter Benjamin; o problema da origem e a origem do problema, relação entre filosofia e poesia como crítica da consciência.

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal Fluminense, como requisito necessário para a obtenção do grau de Mestre em Filosofia.

Professor orientador: Vladimir Vieira

Niterói

2020

RAFAEL LIMEIRA C. AMIL

Walter Benjamin; o problema da origem e a origem do problema; relação entre filosofia e poesia, e crítica da consciência.

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal Fluminense, como requisito necessário para a obtenção do grau de Mestre em Filosofia.

Aprovada em 29 de outubro de 2020

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Vladimir Vieira

Universidade Federal Fluminense – UFF (Orientador)

Prof. Dr. Bernardo Barros Coelho de Oliveira

Universidade Federal Fluminense – UFF (Arguidor)

Prof. Dr. Patrick E.C. Pessoa

Universidade Federal Fluminense – UFF (Arguidor)

Prof^a. Dra. Marcela Oliveira

Pontifícia Universidade Católica – PUC (Arguidor)

Niterói

2020

AGRADECIMENTOS

Este talvez seja o ponto mais complicado dessa dissertação. Se escrever impõe uma série de dificuldades, escrever sobre a pressão desses dias de pandemia é uma atividade das mais complexas. Estas linhas não são o resultado da vitória daquele que escreve sobre essas dificuldades, muito pelo contrário. Se este texto foi possível, isso se deu por uma colaboração ativa de pessoas sem as quais não haveria nem texto, nem escritor. Por isso são tão injustos esses agradecimentos, porque neles não cabe o tanto que se tem a agradecer. Diante disso, resta apenas dizer obrigado como quem devolve conchas ao mar. Agradeço a CAPES por fomentar a pesquisa e garantir condições para que ela aconteça. Agradeço ao programa de Pós-graduação em filosofia da UFF, em especial na figura de seu incansável coordenador Patrick Pessoa. Também a, igualmente incansável, Luciene e sua paciência com uma juventude que já não devia ser tão juvenil. Agradeço ao Tom, por acreditar em mim, por acreditar no projeto. A Bernardo e Vladimir pelo inestimável apoio, pela inestimável paciência. Meus mais sinceros agradecimentos ao grupo de estudos em ontologia pela minha formação teórico-política. Agradeço minha mãe Gedalva, que com os sacrifícios da vida de sacoleira permitiu ao seu único filho estudar. Obrigado Dayana, pelo amor, pela compreensão e, não menos importante, pela revisão do texto. Obrigado Gustavo e Yan, por serem esse devir-outro de mim-mesmo. Obrigado poetisa Elineuza, por me rejuvenescer a alma. E por fim, mas não menos importante:

Gracias a la vida, que me ha dado tanto

Me ha dado el sonido del abecedario

Con él las palabras que pienso y declaro

Madre amigo hermano

Y luz alumbrando, la ruta del alma del que estoy amando

Trecho de “Gracias a la vida”, Violeta Parra

Angústia

Agonizo se tento
Retomar a origem das coisas
Sinto-me dentro delas e fujo
Salto para o meio da vida
Como uma navalha no ar
Que se espeta no chão

Não posso ficar colado
A natureza como uma estampa
E representá-la no desenho
Que dela faço
Não posso
Em mim nada está como é
Tudo é um tremendo esforço de ser

Composição de João Apolinário e João
Ricardo, gravada por Secos e molhados em Secos
e molhados II

RESUMO

A escrita de Walter Benjamin, por sua forma, desdobra uma configuração um tanto peculiar. Benjamin nunca viu na escrita uma mera comunicabilidade, antes, entendia o texto escrito, ele mesmo, como digno de conhecimento. Ou seja, o texto não é algo que se descarta uma vez compreendido o seu sentido. Na verdade, a escrita persiste, ela mesma, como objeto do saber. Essa concepção de linguagem se encarna na escrita do filósofo; basta uma primeira leitura de textos como o *Trauerspiel*, por exemplo, para perceber que sua construção linguística não se presta à comunicação. O texto é pensado prioritariamente como uma construção material, e entende ser mais fértil quanto mais seu pensamento se encarna na forma. Essa concepção de linguagem é fruto de uma trama conceitual complexa que tentamos descrever. Ela parte de certa irredutibilidade dos fenômenos em relação à sua apreensão conceitual consciente. Um processo onde a verdade se mostra como destruição da inércia orgânica do pensamento, no qual opera uma violência que desarranja os hábitos pré-estabelecidos do pensar. E é a ideia hölderlineana de um “sem-expressão”, de um corte que estraçalha e fragmenta a realidade por demais adequada, permitindo assim a emergência de uma outra articulação, uma que funda a verdade do discurso e, ao mesmo tempo, exclui suas pretensões de totalidade; essa ideia de cesura é o que confere certa configuração sistemática à filosofia de Benjamin. Uma sistematicidade cuja operação não consiste na adequação dos fenômenos àquilo que deles a consciência apreende, mas, pelo contrário, que desacostuma o pensamento em relação às explicações prontas que explicam a coisa de antemão. Nosso percurso foi, então, o de reconstruir a trama da dita “primeira fase”. Num primeiro momento, considerando as implicações dos elementos “contrabandeados” da poesia para o interior da filosofia de Benjamin, em especial, tudo aquilo que se expressa no conceito de *Medium*; para, num segundo momento, pensar a articulação sistemática dessa filosofia a partir do nexos objectual contido na sua ideia de *Ursprung*.

Palavras-chave: Origem, problema, sem-expressão, sistema

ABSTRACT

Walter Benjamin's writing unfolds a somewhat peculiar configuration. Benjamin never saw in writing a mere communicability, before, he understood the written text, himself, as worthy of knowledge. In other words, the text is not something that is discarded once its meaning is understood. In fact, writing itself persists as an object of knowledge. This conception of language is embodied in the philosopher's writing; a first reading of texts such as *Trauerspiel*, for example, is enough to realize that its linguistic construction does not lend itself to communication. The text is primarily thought of as a material construction, and understands to be more fertile the more its thought is embodied in form. This conception of language is the result of a complex conceptual plot that we try to describe. She starts from a certain irreducibility of the phenomena in relation to her conscious conceptual apprehension. A process where the truth is shown as the destruction of the organic inertia of thought, in which violence operates that disrupts the pre-established habits of thinking. And it is the Hölderlinean idea of a “without expression”, of a cut that shatters and fragments reality that is too adequate, thus allowing the emergence of another articulation, one that founds the truth of the discourse and, at the same time, excludes its pretensions of wholeness; this idea of caesura is what gives Benjamin's philosophy a certain systematic configuration. A systematicity whose operation does not consist in the adaptation of the phenomena to what the conscience

apprehends them, but, on the contrary, that unaccustoms the thought in relation to the ready explanations that explain the thing beforehand. Our journey, then, was to reconstruct the plot of the so-called “first phase”. At first, considering the implications of the “smuggled” elements of poetry for the interior of Benjamin's philosophy, in particular, everything that is expressed in the concept of *Medium*; to, in a second moment, think about the systematic articulation of this philosophy from the objectual nexus contained in his idea of *Ursprung*.

Keywords: Origin, problem, expressionless, system

Sumário

Introdução, o problema da arché 3

Parte 1 - Crítica problemática

I - A morte do poeta 8

II - A tarefa 13

III - O poetificado 23

IV - O problema 30

Parte 2 - A origem como sistema

V - O sistema na forma da arte 48

VI - Ideia: Ideal 53

VII - O sistema do *Prólogo* 61

VIII - Conclusão: Monadologia e alguns problemas de psicanálise 75

Referências bibliográficas 90

INTRODUÇÃO, O PROBLEMA DA *ARCHE*

Um dos pontos mais discutidos sobre o pensamento de Walter Benjamin diz respeito a como caracterizá-lo, em especial sua relação com a tradição. Embora sejam muitas as afinidades temáticas com seus colegas do instituto de pesquisa social, elas nunca foram suficientes para classificá-lo como “frankfurtiano”. Sua adesão ao marxismo é de todas a mais peculiar e de tão heteróclita chega a produzir um desentendimento gritante, mesmo com alguém tão próximo quanto Adorno. As raízes judaicas tão marcantes não levam ao sionismo e, mais importante, convivem com uma postura laica e revolucionária inflexível. Mesmo tendo no romantismo uma fonte tão decisiva para sua formação, essa filosofia não hesita diante do parricídio. Freud é decisivo para essa montagem, mas sempre pensado de forma nada ortodoxa. E, ainda, como articular produtivamente um pensamento tão marcado por paradoxos? Melancolia/vanguarda; teologia/materialismo; a negação do belo como categoria decisiva da crítica de arte e, ao mesmo tempo, a reivindicação da importância da apresentação para a filosofia; a defesa do caráter inintencional da verdade; e a filiação do pensamento à luta de classes, dentre outros paradoxos inventariáveis.

Disso derivam outras questões necessárias, pode-se perguntar se a procura por uma tradição de pensamento na obra de Benjamin seria produtiva. Mas haveria nessa filosofia algo que articula a totalidade do seu programa? Trata-se de um pensamento extemporâneo? De ecletismo? Ou, talvez, se faça necessária outra classificação? Uma cujo fio condutor não se resume à identificação com as tendências atuais, mas se articule num terreno mais subterrâneo? Mais original? A proposição aqui é a de que há uma tradição de pensamento da qual Benjamin faz parte, assim como há uma articulação sistemática no seu pensamento. Contudo, esses elementos não se deixam pensar quando buscados na obra de Benjamin *stricto sensu*, mas apenas para quem considera o *problema* do qual sua filosofia é o desdobramento. Esse problema é o da origem, e ele se expressa na centralidade que essa filosofia confere à materialidade expressiva das coisas.

Um lugar onde essa proposição é mais evidente é o exercício conceitual de Benjamin. O pensamento de Benjamin se caracteriza por um exercício conceitual de alta densidade e não poderia ser diferente – não só por se tratar de filosofia, mas, mais especificamente, por designar uma forma de fazer filosofia que entende o conceito como aquilo que articula ideia e fenômeno, e que é ele mesmo sistema. Aqui, o que importa é a caracterização dessa atividade

conceitual. Nela, há a marca decisiva daquele “empirismo cuidadoso” proposto por Goethe, assim como da necessidade romântica de pensar o pensar. Não há trabalho de Walter Benjamin que não seja acompanhado de uma escrupulosa produção teórica; ao investigar seu objeto, essa filosofia produz a “armadura teórica” que lhe possibilita explodir o contexto orgânico que ameaça domesticar o fenômeno. Ao pensar, por exemplo, num texto como “A tarefa do tradutor”, que acompanha suas traduções de Baudelaire. Quer dizer, o pensamento, de certa forma, elabora aquilo que o fenômeno (*physis*) expressa e, nesse processo, produz o próprio fenômeno. Contudo, se essa proposição é verdadeira, ela não esgota a singularidade da filosofia em questão.

O que se passa com esse trabalho do conceito é que ele não se limita apenas à configuração da relação entre ideia e fenômeno, mas intervém de forma eficaz na história da filosofia. Aqui, mora a singularidade da obra benjaminiana: não é a história da filosofia, como se poderia esperar, o principal recurso dessa operação. Claro, Benjamin é um grande conhecedor da história de sua disciplina; claro, a história da filosofia é um componente importante do seu pensamento. Ainda assim, a leitura de sua obra faz evidente o fato de que majoritariamente sua filosofia é devedora de elementos externos à história dos filósofos. A religião, o mito e a arte, principalmente. O messiânico da teologia judaica; a *mimesis* como conceito-limite entre filosofia e poesia. A contribuição de Kafka para o conceito de tradição; na memória involuntária proustiana; nas definições de mito e destino que vêm da crítica de Goethe; no narrador Leskov; na participação decisiva de Hölderlin para essa filosofia, nas ideias de tradução e de sem-expressão; na montagem cinematográfica e dadaísta, assim como no inconsciente óptico da objetiva; na alegoria barroca; no choque de Baudelaire e Freud; Bauhaus; Lesábendio; Mickey Mouse; Brecht e o apagar dos vestígios. Essa filosofia que insiste na produção teórica como indissociável da investigação objetual, certamente ressoando a proposição romântica que diz ser a percepção uma leitura, acaba por afirmar a relação essencial entre o pensamento e as configurações de linguagem. Isso de não-filosófico, que a filosofia toma como “objeto” seu, intervém de forma eficaz na história da filosofia, o que é outra forma de dizer que nesse pensar os “objetos” criticam seus conceitos.

Benjamin desde muito cedo desconfiou do esclarecimento, sua filosofia não se caracteriza pela destruição da imagem nem pela denúncia da falsidade dos conteúdos de linguagem preservados pelo mito. Pelo contrário, a salvação de elementos próprios do mito é parte decisiva dessa filosofia. Benjamin sempre apostou numa postura dialética ante o mito;

nem a estetização simbólica, nem estéril iconoclastia. Alguns falaram em reconciliação com o mito. Aqui não se vai tão longe. Não parece que haja uma dinâmica propriamente conciliatória, mas uma convocação para o combate. É necessário destruir a forma atual do mito, quer dizer, destruir o contexto orgânico, a aparência simbólica. Para salvar, na sua elementaridade, aquilo de produtivo, poético, e verdadeiro que a ele pertence.

Um dos lugares mais produtivos para compreender o pensamento alemão do século XX, Benjamin não foge à regra, é a filosofia grega antiga. Ainda, a história da origem da filosofia é justamente a sua relação com a poesia e conseqüentemente com o mito. De forma que nos propomos a investigar a relação imanente que o trabalho de Benjamin estabelece entre filosofia e poesia e, conseqüentemente, a atualização da *arché* implicada no *Ursprung*. O problema original da filosofia é justamente o problema da *arché*; é a ideia da origem ou, mais propriamente, a pergunta pelo começo, que marca o nascimento da filosofia grega. Seja com Tales, Anaximandro, ou mesmo em Heráclito, a origem é um problema decisivo. A leitura corrente dessa história nascente da filosofia aponta para seu berço na poesia, essa leitura é mais que precisa, sobretudo quando se tem em mente a centralidade da poesia para a formação da *pólis*. Gostaria aqui de recorrer a um breve texto de Alexandre Costa, “Da distinção entre princípio poético e princípio filosófico: da invenção a interpretação”. O argumento de Costa sobre o tema, de certa forma, é muito próximo ao de Benjamin, falaremos disso a frente. Costa parte da constatação de que, se o primeiro filósofo foi Tales, a primeira pergunta filosófica não é posta pela filosofia, mas pela poesia. Por Hesíodo para ser mais preciso. “Como era no começo”, esse é o problema posto pela poesia que a filosofia toma como assunto seu. Nisso o argumento é próximo de Benjamin: há uma relação de parentesco que estabelece o vínculo entre poesia e filosofia, ambas elaborações complexas de uma problematicidade fundamental. Ambas partem de uma instância questionadora, pura problematicidade, embora difiram na abordagem. Como se lê:

É quando o poeta se questiona pela origem dos deuses que se inicia, de certo modo, a filosofia. Essa pergunta de Hesíodo, que pede às Musas para que lhe seja esclarecido como as coisas eram no começo, enfim, como surgiram e nasceram, é tão emblemática na qualidade de inauguradora da filosofia que lhe emprestou características essenciais que esta jamais viria a perder, a começar pelo fato mesmo de ser uma pergunta: o filosofar, desde o seu início poético, consiste em ter uma questão (COSTA, 2007, p. 5).

É preciso insistir nessa questão, não quanto ao problema que difere poesia e filosofia, tampouco quanto ao “objeto”. Ambas são formas de observação do cosmos e da *phýsis*. A

diferença deve, portanto, estar em outro lugar; ela se encontra na própria ideia de princípio formulada por cada uma, respectivamente. Daí a escolha de Costa por princípio, e não origem, para designar *arché*. Em português, a palavra “princípio” deixa mais evidente a ambiguidade decisiva do problema, isto é, tanto indica o começo (origem no tempo) como a forma por meio da qual as coisas acontecem – algo próximo do que se designaria modernamente por estrutura. Essa ambiguidade expressa-se plenamente no mito, a poesia conta o evento mítico original e, ao mesmo tempo, põe a repetição desse evento como sustentáculo da realidade por ele inaugurada; o evento mítico passa a operar como fundamento da experiência. O que se passa com a filosofia nascente é a decisão por privilegiar o sentido propriamente estrutural-organizativo da ideia de princípio, em detrimento da dimensão mitopoética, narrativa.

Essa relação, e conseqüentemente a distinção entre filosofia e poesia, se deixa pensar sobretudo nos elementos que dão nome ao texto de Costa. É na distinção entre um princípio poético e outro filosófico que se opera a partilha do saber que poderíamos chamar esclarecida. Ambos os princípios, como já foi dito, têm por objeto de observação o cosmos e a *phýsis*. O que acontece com a poesia é que ela situa o fundamento da experiência no campo do que não se experimenta, hierarquicamente superior, algo como uma determinação causal cujo fundamento é ele mesmo incausado. A trama dos mortais tem seu fundamento no campo dos imortais, a experiência se fundamenta naquilo que é impossível experimentar. Assim, a “poesia, especialmente através de seus mitos, constitui um modelo de conhecimento da realidade em que está, sendo sensível, é explicada a partir de um suprassensível: o que causa, explica e determina o mundo real, o cosmo, é o mundo dos deuses” (COSTA, 2007, p. 6). Daí que a poesia, na tentativa de compreender o sensível, tenha inventado o “suprassensível, e, na intenção de explicar o natural, o sobrenatural” (COSTA, 2007, p. 6). Disso se segue a caracterização do princípio poético como inventivo, produtivo. A poesia inventa, em sentido positivo, aquilo que explica a experiência, ela assenta o mito como mitopoético. Algo já há muito apresentado por alguém como Lèvi-Strauss. O mito nunca foi um mero exercício de imaginação poética para dar conta de explicar aquilo que ainda não era possível conhecer. Pelo contrário, o mito constitui um aparelho sofisticadíssimo de pensamento, cuja função principal é a de tornar pensável aquilo que não se sabe.

É característica do mito uma relação singularmente produtiva com o desconhecido, com aquilo que não se conhece pela experiência. E basta que se considere a permanência de

narrativas fantásticas enquanto forma de compreender fenômenos como a morte, por exemplo, para que se perceba a coexistência dessa forma mítica de pensar com suas primas mais esclarecidas. A morte é a figura por excelência do que não se experimenta e, por isso mesmo, tece as mais complexas das relações com o *lógos*. A morte é o limite do discurso e não um produto seu; agora, que boa parte da poesia tenha na morte uma fonte decisiva é exemplar dessa dinâmica. Assim, talvez fosse possível acrescentar a essa produtividade da poesia uma dinâmica própria, de acordo com a qual ela se apresenta como indissociável daquilo que não se sabe, que não se experimenta.

Como já antecipado, o que a filosofia nascente faz é localizar o princípio da experiência na própria experiência, localizar o fundamento da natureza na natureza sensível mesma. O mundo suprassensível dos deuses deixa de fundamentar a experiência terrena, progressivamente o experienciável deixa de ter como princípio o inexperienciável. Ocorre um achatamento da *arché* sobre a *arché*, em proveito de seu sentido propriamente estrutural-sensível:

À diferença do que pensaram os poetas, os primeiros filósofos removem a ideia de princípio do âmbito do divino, deslocando-a para a própria realidade dada: sensível, material e concreta. Mas também inteligível, por ser possível compreendê-la intelectualmente [...] a natureza não precisa mais ser explicada pelo que a ultrapassa em poder e sensibilidade; ela agora pode ser explicada a partir de si mesma e se torna, assim, suficiente para o conhecimento. Com essa decisão, a filosofia substitui a *invenção* poética pela ideia de *interpretação*, cujo sentido primordial consiste em dizer aquilo que a realidade mostra (COSTA, 2007, p. 11).

Com isso, nossa proposta consiste em traçar a relação entre filosofia e poesia em Benjamin, ou, num nível mais elementar, a relação entre o pensamento e a linguagem. E, assim, reconstruir a trama conceitual de formação do *Ursprung* como atualização da *arché* para, ao fim, concluir a apresentação dessa filosofia como crítica da consciência.

PARTE 1

I - A MORTE DO POETA

Essa diferença de princípios entre a poesia e a filosofia foi marcante para a filosofia alemã, foi marcante para a tradição da qual em alguma medida o pensamento de Benjamin faz parte. Nomes como Hegel, Kant, Novalis, Schlegel, Schiller, Benjamin e Adorno, para ficar só nesses, em algum momento se viram diante do problema dessa relação entre arte e filosofia. Certamente ressoando – algumas vezes de forma explícita, outras nem tanto – o problema posto pela filosofia antiga, mais especificamente pela doutrina das ideias de Platão, da relação entre o belo e o verdadeiro. De forma simples, pode-se dizer que essa tradição teve como um objetivo importante apresentar uma solução para o problema dessa relação. A linha de pensamento traçada pelo primeiro romantismo alemão e que Benjamin atualiza na sua tese de doutorado é, via de regra, nesse contexto, o percurso sobre o qual se aborda esse problema na obra benjaminiana. De fato, para pensar a relação entre poesia e filosofia na obra de Benjamin, o *Conceito de crítica de arte no romantismo alemão* é um lugar chave. Aqui, contudo, gostaria de propor outro percurso: pensar essa relação não pela ideia de arte, como no primeiro romantismo, mas pela contraposição de ideia e ideal da arte. A hipótese de leitura aqui é a de que a tese sobre os românticos, ao concluir-se apresentando, justamente, essa relação problemática entre ideia e ideal da arte, deixa em aberto uma questão que o *Prólogo epistemológico crítico* resolve. Nosso interesse aqui é duplo: abordar elementos centrais para a crítica (de arte) e demonstrar como toda essa discussão desdobra, paralelamente, uma concepção de filosofia.

Esse problema é tão central para a produção benjaminiana de críticas que desde muito cedo é tematizado. Toda a obra de Benjamin dá testemunho de um esforço por fundamentar a tarefa da crítica; e esse desenvolvimento culmina no texto sobre o romantismo, lá desaparece a hierarquia entre obra e crítica. A crítica surge como operador no medium-de-reflexão, ela é a responsável pelo acabamento da obra. Esse acabamento mesmo não é outra coisa que a dissolução da forma singular da obra na obra absoluta: na ideia de arte. É bem verdade que a obra mesma já contém algo dessa potência crítica; sob a forma da ironia objetiva, a obra mesma já se abre a essa dissolução na ideia de arte. Como é o caso paradigmático apresentado na crítica de Schlegel ao *Meister*, algumas obras contêm em si a própria crítica. Soma-se a isso o fato de que, para ser crítica de poesia, a crítica deve ser poética e, assim, obtém-se o

quadro do copertencimento romântico de filosofia e poesia. Entre outras coisas, isso de poético que se implica na crítica pode ser lido como recusa do juízo sobre a arte. Aquela atrofia do negativo no *Conceito de crítica de arte no romantismo alemão*, que o põe às voltas com a incontornável positividade dessa crítica, lhe confere uma característica produtiva, quer dizer, poética. A crítica, assim como a obra, é uma forma. Essa autonomia relativa da crítica é a maneira romântica de negar o papel servil que a crítica até então desempenhava. A crítica não serve à obra, devido ao mesmo motivo pelo qual a tradução não serve para tornar compreensível o texto para os que não entendem o original. A crítica perde seu caráter dependente de ser ou juízo, ou didática. Entre outras coisas, esse esquema romântico torce a tal ponto a hierarquia original que nele é pensável que a crítica supera a obra, que a tradução seja melhor que o original, uma potenciação.

Toda essa carga romântica já se fazia presente no pensamento de Benjamin quando, em 1915, escreveu seu ensaio crítico “Dois poemas de Friedrich Hölderlin”. O texto, como é usual tratando-se de Benjamin, começa por uma consideração teórica sobre a crítica de arte e lança mão de temas que, embora sofram sucessivas atualizações, nunca deixaram de se fazer presentes em sua obra como um todo. Contudo, o método defendido por Benjamin no começo do texto possui um contexto bibliográfico. O ensaio se dedica a comparar duas versões de um mesmo poema, de um mesmo problema para ser mais exato. Seguirei aqui a exposição de Ulisses Vaccari em “A morte do poeta: Benjamin leitor de Hölderlin”, além do ensaio em questão. Vaccari começa seu texto expondo o contexto histórico da Alemanha na segunda década do século XX, contexto de paz armada e de guerra. Algo se passa com o suicídio do poeta e amigo de Benjamin, Fritz Heinle, algo que permite a Benjamin traçar a semelhança entre o problema histórico colocado à sua geração e o problema da morte do poeta, tão caro à poesia de Hölderlin. De fato, a primeira guerra acarreta, por parte da Alemanha sobretudo, um deslocamento do discurso nacionalista para a estética de guerra. As obras e os poetas que incorporaram o espírito nacional, como Goethe, Hölderlin, Rilke, por exemplo, foram convertidos por parte da crítica do período em propaganda de guerra. Uma aliança entre a “espada e a lira” capaz de mobilizar a juventude, da qual Benjamin fazia parte, para a guerra. Vaccari lembra da centralidade de Hölderlin para a juventude de Benjamin, mas, sobretudo, de sua geração:

Em Hölderlin, Benjamin busca um fundamento poético para sua filosofia ainda em formação, cujo traço principal repousa no despertar metafísico de uma juventude anestesiada pela educação transmitida na universidade e pelo modelo de família

burguesa. Essas duas instituições — universidade e família —, ao cindir Eros produtor e reprodutor, privavam a juventude daquele erotismo socrático tão necessário para o verdadeiro conhecimento, que resultava assim sem vida e sem espírito, transformado num ‘saber’ meramente mecânico (VACCARI, 2019, 253).

Mais que isso: “O tema da morte do poeta na modernidade constitui, assim, o pano de fundo hölderliniano que Benjamin retoma, buscando pensar a condição da juventude à beira da Primeira Guerra Mundial” (VACCARI, 2019, 255). Juventude essa enviada para morrer na guerra, geração “na qual o próprio Benjamin, na *Metafísica da Juventude*, depositou toda a esperança de renovação da cultura alemã, por meio do vaticínio utópico do despertar do poeta e da poesia erótica na modernidade” (VACCARI, 2019, 256), cai agora na tentação de implementar, pela guerra, um “Estado poético, de modo a superar o fosso milenar entre povo e cultura” (VACCARI, 2019, 256).

Contudo, como é sabido, Benjamin não chega a se empolgar com a retórica estético-belicista do nacionalismo alemão da época, muito pelo contrário, ele se retira do conflito e redige o ensaio ao qual nos dedicamos. Acontece, cabe aqui mostrar, que essa configuração de poesia e guerra lança uma série de questões estético-políticas na obra benjaminiana, todas elas, nesse caso, desdobradas de Hölderlin. Porque o que se passa é a emergência de um problema em que estética e política atingem uma configuração singular — não à toa o círculo de George¹ é o principal alvo da polêmica benjaminiana contra o modelo de crítica de seu tempo. Vale lembrar, inclusive, que esse debate reacenderá com toda a força por ocasião da segunda guerra e Benjamin voltará a dele se ocupar de forma direta em textos como “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica” e nas “Teorias do fascismo alemão”.

Em termos propriamente críticos-bibliográficos, Benjamin apresenta com seu estudo comparativo entre os poemas de Hölderlin um problema político-estético. Vaccari lembra como esse ensaio de Benjamin é tributário do trabalho anterior de Norbert Von Hellingrath, ele mesmo morto no campo de batalha. Hellingrath teve o mérito de organizar e divulgar muito do negligenciado na obra do poeta suábio, realizando, inclusive, o movimento que mais tarde Benjamin repetirá, a saber: o de reabilitar, para a crítica, a segunda fase da produção do poeta. É nisso que consiste a comparação realizada por Benjamin no ensaio; diferente do que à época se fazia nos círculos da “lira e da espada”, Benjamin, seguindo Hellingrath, afirma

¹ Stefan George, poeta alemão da primeira metade do século XX. O *Georgekreis* (círculo de George), reunia outros eminentes literatos como Friedrich Gundolf e Ludwig Klages, ambos igualmente alvos de crítica por parte de Benjamin quando das *Afinidades Eletivas*.

que a segunda versão de *Coragem – Dichtermut –*, *Timidez – Blödigkeit –*, é superior à primeira. Diferente da época porque até então imperava a visão da segunda fase da produção de Hölderlin como filha da loucura, como degeneração da potência poética original, degradada pela doença que acometera o poeta. Para empreender essa tarefa, esse “comentário estético” de duas composições poéticas, Benjamin postula um problema. Uma tarefa posta à poesia, uma necessidade *a priori* da obra, um ideal problemático encarnado na obra como forma interior (cosmos interior), como encarnação singular da verdade. Como deixa entrever uma das citações de Novalis mais caras a Benjamin: “Toda obra de arte tem um ideal *a priori*, uma necessidade de existir” (*apud* Benjamin, 2013, p.15). Que, ainda segundo Benjamin, é “o ponto de vista que nunca poderia levar a uma avaliação da obra a partir de regras e tampouco a uma teoria pela qual a obra seria entendida como o produto de uma cabeça genial” (BENJAMIN, 2011, p. 84).

O ensaio de Benjamin começa definindo-se como crítica, comentário estético, em oposição ao mero comentário filológico. Inclusive é bastante significativo que Benjamin tenha sentido a necessidade de defender seu método em termos bastante parecidos sete anos mais tarde. Quando das *Afinidades Eletivas de Goethe*, Benjamin retoma essa discussão teórica, confrontando os mesmos inimigos de 1915, diga-se. De qualquer forma, o que essa distinção entre comentário filológico e estético, no texto sobre Hölderlin, e entre comentário e crítica, no texto sobre Goethe, pretende demarcar é a diferença entre o exame meramente dissecatório do texto, cuja finalidade é traduzi-lo na sua semiótica, e a leitura propriamente crítica, que consistiria na restauração e complementação daquilo que, em 1915, Benjamin definiu pela existência em ato das determinações do poema. Vale antecipar aqui que essa distinção entre comentário e crítica é tão marcante para o pensamento benjaminiano que ela se mantém mesmo após sucessivas atualizações. Isso que diferencia crítica e comentário define duas ordens, até certo ponto distintas, de leitura; uma profana e outra mágica – cuja relação aparece ainda em 1933 e configura comentário e crítica, respectivamente:

O colegial lê o abecedário, e o astrólogo, o futuro contido nas estrelas. No primeiro exemplo, o ato de ler não se desdobra em seus dois componentes. O mesmo não ocorre no segundo caso, que torna manifestos os dois estratos da leitura: o astrólogo lê no céu a posição dos astros e lê ao mesmo tempo, nessa posição, o futuro ou o destino (BENJAMIN, 1987, p.112).

Contudo, o astrólogo não é o único personagem crítico de Benjamin, há ainda o alquimista, como aparece na célebre passagem da crítica a Goethe:

Se, por força de um símile, quiser-se contemplar a obra em expansão como uma fogueira em chamas vivas, pode-se dizer então que o comentador se encontra diante dela como o químico, e o crítico semelhante ao alquimista. Onde para aquele apenas madeira e cinzas restam como objetos de sua análise, para este tão somente a própria chama preserva um enigma: o enigma daquilo que está vivo. Assim o crítico levanta indagações quanto à verdade cuja chama viva continua a arder sobre as pesadas achas do que foi e sobre a leve cinza do vivenciado (BENJAMIN, 2013, p. 14-15).

Ou seja, numa leitura *après coup*, é possível localizar essa tendência do pensamento de Benjamin em diferenciar o texto escrito e a “imagem abreviada do mundo” produzida pela relação virtual de seus pormenores constitutivos, pondo em relação indissociável, o semiótico e o mágico da linguagem. Quer dizer, pondo numa relação de oposição e complementariedade o discursivo e o imagético; a linearidade subordinativa do discurso, da mensagem, e a coordenação imagética, constelacional. Em suma, apoiando-se em certa complementariedade de poesia e prosa. Mas voltemos para o ensaio sobre Hölderlin. Feita a diferenciação entre as duas leituras, germinal é verdade, o texto segue caracterizando seu método:

Busca-se, nestes poemas, expor a forma interna, aquilo que Goethe designava por teor [*Gehalt*]. Trata-se de estabelecer a tarefa poética como condição para uma avaliação do poema. A avaliação não pode se guiar pela forma como o poeta resolveu sua tarefa; ao contrário, é a seriedade e a grandeza da tarefa mesma a determinar a avaliação. Pois essa tarefa é derivada do próprio poema. Ela há de ser entendida também como condição da poesia, como estrutura intelectual-intuitiva daquele mundo de que o poema dá testemunho. Essa tarefa, essa condição, deve ser entendida aqui como fundamento último acessível a uma análise. Nada do processo de criação lírica, nada da pessoa nem da visão de mundo do autor será aqui investigado, mas sim a esfera particular e única na qual repousa a tarefa e a condição do poema. Essa esfera é, simultaneamente, produto e objeto do presente estudo (BENJAMIN, 2013, p. 14).

De pronto, uma diferença estética importante, ao definir o teor como exposto da crítica, o ensaio marca uma posição muito relevante no quadro geral da filosofia de Benjamin: a crítica da concepção de obra de arte dividida em forma e conteúdo. O teor é, entre outras coisas, o lugar privilegiado de uma dialética de forma e conteúdo, Ideia e Ideal da arte, para ser mais preciso. Trataremos dela diretamente mais à frente. Por agora, importa destacar que essa unidade de forma e conteúdo indicada pelo teor é a estratégia pela qual a crítica de Benjamin evita a pergunta pela forma vazia e pelo conteúdo informe, e o método pelo qual se configura a singularidade da obra como perspectiva do todo; imagem do mundo produzida pelas determinações em ato da obra. A citação prossegue colocando a tarefa poética – *Aufgabe* – como condição do poema. Curiosa tarefa essa que dispensa a visão de mundo do poeta e o processo de criação lírica e se reporta, diretamente e tão somente, ao poema. Ainda mais, pois configura a “estrutura intelectual-intuitiva daquele mundo de que o poema dá

testemunho” e que “é, simultaneamente, produto e objeto do presente estudo”. Tudo se resume à *Aufgabe*: “eis uma dessas palavras bissêmicas e oximorescas em alemão, que contém ao mesmo tempo a afirmação e a negação - ao mesmo tempo se trata de *dar* e *doar* e se trata de *renunciar*” (CAMPOS, 1999, p. 76).

II - A TAREFA

De modo geral, *Aufgabe* é um conceito que, na obra de Benjamin, costuma estar mais associado ao texto onde melhor se desenvolve: “A tarefa do tradutor” (*Aufgabe des Übersetzers*). Porém, ele não precisa necessariamente se circunscrever ao contexto mais específico da tradução. Como vimos, há uma tarefa do poema, assim como da tradução; poderíamos falar também em tarefa da crítica e numa tarefa da leitura – embora seja verdade que em todas essas formas há certa transversalidade da tradução, até porque tradução, em Benjamin, não se reduz ao que fazem os tradutores. Tradução, nesse contexto, implica uma relação ontológica e epistemológica, ela é a forma mesma da relação entre os entes e da relação do *lógos* consigo. Essa é a leitura de Márcio Seligmann-Silva no seu “Double Bind: Walter Benjamin, a tradução como modelo de criação absoluta e crítica”. De forma resumida, a tese de Seligmann-Silva é a de que “tradução” designa o operador dentro do medium-de-reflexão, isto é, o *continuum* infinito das formas, a ideia de arte. Nessa cosmologia romântica, traça-se o plano absoluto da ideia de arte, das mediações por imediatez, onde o próprio se define como tradução do outro: “o ser existe apenas como constante autonegar-se, como confronto com seu contra-eu, como tensão insuperável entre ser e não-ser, vale dizer, entre obra e contra-obra, texto e leitura, que por sua vez sempre geram mais textos e mais leituras (SELIGMANN-SILVA, 2007, p. 22).

Como propõe Seligmann-Silva, há um duplo vínculo designado na ideia de *Aufgabe des Übersetzers*, entre o traduzível e o intraduzível, entre a (im)possibilidade e a necessidade da tradução. Já em “Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem”, Benjamin lança as proposições decisivas quanto à tradução. Lá, ao privilegiar o significante e a significação em detrimento do significado, ao configurar a irreduzibilidade das línguas, Benjamin insere o problema da tradução. O que se passa é que não há substitutividade dos significantes, antes, o que há é complementariedade e irreduzível diferença. A língua, nesse contexto, se submetida à bipartição clássica entre corpo e espírito, não opera por

metempsicose, pelo contrário, ela se dá na metamorfose (erótica) dos corpos; “Séries contínuas de metamorfoses, e não regiões abstratas de igualdade e similitude, é isso que a tradução percorre.” (BENJAMIN, 2013, p. 64). Dessa forma, “*Brot*” e “*Pain*”:

significam algo diferente para um alemão e um francês, respectivamente; que, para eles, elas não são intercambiáveis e que, aliás, em última instância, almejam excluir-se mutuamente; porém, no que diz respeito ao objeto visado, tomadas em termos absolutos, elas significam a mesma e idêntica coisa. De tal forma, o modo de visar nessas duas palavras se opõe, ao passo que ele se complementa nas duas línguas das quais elas proveem. E o que se complementa nelas é modo de visar convergindo para o que é visado (BENJAMIN, 2013, p. 109).

Aqui, faz-se necessário um esclarecimento que evite um possível mal-entendido. Isso que Benjamin afirma ser “a mesma e idêntica coisa”, o designado (ou simbolizado) da linguagem, não é um objeto em si, dado de forma objetiva; aquilo que a linguagem nomeia não é a coisa em si, mas uma relação determinada pela forma como a coisa se comunica na linguagem, o que é bem claro no ensaio de 1916. Assim, “lâmpada” não comunica a lâmpada em si (exterior à linguagem) – a linguagem não é um *Mittel* – “mas a lâmpada-linguagem [...] Pois na linguagem é assim: *a essência linguística das coisas é sua linguagem.*” (BENJAMIN, 2013, p. 53). Ou como expõe Seligmann-Silva:

Para Benjamin, a expansão da noção de tradução não passa, portanto, por uma semiotização do saber, mas antes por uma salvação do que ele denominou de ‘lado mágico da linguagem’ — ou seja: não comunicativo — e sobretudo pela sua visão do ser como constante e paradoxal tradução de si mesmo (SELIGMANN-SILVA, 2007, p. 27).

Ou seja, aquilo que garante a relação imanente entre as múltiplas línguas não é a suposição de que haja pães “de verdade”, exteriores à linguagem em que se comunicam e para os quais essa linguagem não é mais que o signo arbitrário; essa saída instrumental é o que Benjamin chama “concepção burguesa da linguagem” (BENJAMIN, 2013, p. 55). A saída encontrada por Benjamin para essa aparente aporia é dizer que a tradução não serve à paráfrase, ela não diz a mesma coisa com outras palavras, nesse quadro onde a linguagem expressa apenas a si mesma, em si mesma, isso não é possível. Aquilo para o que a tradução aponta, portanto, não pode ser outra coisa que a própria linguagem, mais especificamente, a relação das múltiplas línguas entre si e com sua ideia reguladora (ideal): a *pura* língua, da qual todas as línguas finitas são traduções.

Essa *pura* língua é para Benjamin a origem da linguagem, aquilo que estabelece a relação específica que ele pretende traçar entre as múltiplas linguagens. O que se passa, e isso

é um movimento muito recorrente tratando-se de Benjamin e sua ideia de origem, é que essa língua original da qual todas as outras são traduções não é substantiva, mas verbal. “Pura língua” não designa nenhuma espécie de indo-europeu, ou coisa que o valha; ela não é uma língua primeira objetivamente falada em algum rincão da história, ou mesmo uma língua falada antes da história, mas a figura ideal de sua convergência. Aquilo que designa essa língua original é o puro ato, *tarefa* na verdade, de nomear. Assim, “se partirmos de um rigoroso conceito de tradução – *Brot* e *Pain* –, não seriam elas, até certo ponto, de fato, intraduzíveis?” (BENJAMIN, 2013, p. 103). Ou seja, dada a impossibilidade de substituição dos significantes, a tradução, enquanto transporte de sentido de uma língua a outra sem prejuízo essencial, vê-se inviabilizada. O que ocorre é que disso Benjamin não concluiu pela total impossibilidade da tradução, mas estabelece a tarefa de dar nome às coisas como aquilo que garante a afinidade entre as línguas e sua possibilidade de tradução. Isso é o que garante à tradução sua forma, ela não é o meio pelo qual se comunica algo para alguém que ignora a linguagem original, antes, ela é o lugar em que as línguas se relacionam e expõem sua verdade.

A tradução não deve servir ao leitor, afirma Benjamin; nesse sentido ele transforma o *topos* da tradução livre, como atividade não submissa/escrava, ou seja, ele liberta esse *topos* da cadeia de polaridades e hierarquias senhor/escravo, original/cópia, fidelidade/liberdade, à qual ele sempre aparecia vinculado – a tradução é vista antes de tudo agora como uma *forma* e não como um modo de representação/mimesis (SELIGMANN-SILVA, 2007, p. 28).

A tradução é descrita aqui, já em termos de alegoria, como aquilo que retira o original de seu contexto orgânico e o lança no estranhamento. Benjamin define a conexão entre original e tradução como uma relação vital e rapidamente acrescenta que essa vida não deve ser compreendida num contexto meramente natural. A tradução é a pós-vida, “sobrevida” – *Überleben* – da obra original, e, portanto, é sua verdadeira vida, sua vida na história, “o que não quer dizer que a tradução seja essencial para elas, mas que uma determinada significação contida nos originais se exprime em sua traduzibilidade” (BENJAMIN, 2013, p. 103-104). Se nos fosse dada a oportunidade de apresentar esse problema de forma mais dramática do que conceitual, diríamos que ao surgir, na sua origem, aquilo que a obra comunica e aquilo que nela não é comunicável se encontram até certo ponto indiscerníveis, dispersos sobre a totalidade orgânica aparente. A morte da obra, sua sobrevida, ocorre quando seu sentido se esfumaça e o texto escrito resta como algo de estranho (sem-sentido); ele deixa de ser um símbolo total e passa a ser o torso de um símbolo, ruína, fragmento. Dessa forma, a tradução

não é capaz de representar o sentido original; ele está desde sempre perdido, origem é o nome dessa perda. Por isso Benjamin frisa que quanto maior o peso do sentido sobre um texto, tanto menor sua traduzibilidade. Contudo, há algo no original que só se dá a conhecer na tradução, justamente, a verdade da linguagem como nomeação-tradução. Aquilo que a tradução expõe é a relação complementar entre os significantes e a infinidade na unidade que configura toda língua singular.

Esse quadro pode ser compreendido melhor quando se considera o combate nele implicado. A teoria da tradução de Benjamin pode ser descrita como o simétrico oposto da ideia de tradução, como *belle infidèle*; ideia que goza de hegemonia, vide sua participação decisiva na concepção instrumental da linguagem. De forma sucinta, essa tradução se decompõe em fidelidade e liberdade: fidelidade ao sentido do original e liberdade em relação à sua linguagem. Essa teoria da tradução abstrai a expressão concreta, até porque ela não é mais que a ferramenta arbitrária de transporte de sentido; aquilo a que ela visa é a representação do sentido contido na língua estrangeira na forma da linguagem materna. Ela quer reduzir o outro ao próprio. Não é por acaso que o texto poético é o que impõe maiores dificuldades a essa tradução, porque neles, justamente, a abstração da linguagem concreta é um problema mais evidente. Benjamin, ironicamente, mantém a distinção fidelidade-liberdade, mas torce seu significado. A tarefa do tradutor é livre, livre da servidão na representação do sentido e fiel àquilo que há de mais estranho na língua estrangeira, seu corpo. Por isso, é a palavra, e não a frase, o objeto da tradução. A bela tradução, a que parte da frase, é bela porque reduz aquilo que traduz ao familiar, o acomoda no seio de uma totalidade orgânica pré-existente. E, nisso, configura a forma da representação: “O texto final é belo porque é fiel à forma poética da sua língua, ao gosto (médio) dos receptores da tradução, e ele é infiel por deixar cair o corpo do original. Por outro lado, essa tradução se afirma como fiel sobretudo ao ‘sentido’ do original” (SELIGMANN-SILVA, 2007, p. 29).

À bela tradução Benjamin contrapõe, não por acaso, as monstruosas traduções de Sófocles por parte de Hölderlin. Para Benjamin, as traduções de Hölderlin são o arquétipo da tradução mesma, o arquétipo de sua forma. Nelas, parte-se da tradução literal, palavra por palavra, o que de saída inviabiliza qualquer transmissão de sentido. Essa é a monstruosidade do texto: uma corporeidade sem sentido que a transcende; trata-se de uma singularidade inclassificável porque não reduzida à bela medida, não reduzida a medida nenhuma. Por isso, toda tradução implica um risco, “o monstruoso perigo originário de toda tradução: que se

fechem as portas de uma língua tão ampliada e reelaborada, encerrando o tradutor no silêncio” (BENJAMIN, 2013, p. 119), na loucura, poderia dizer.

Mas há ainda outro ponto onde a tradução bela e a hölderlineana são contrapostas; bela é a tradução que esconde sua origem e, com isso, esconde a si mesma como tradução. Essa é a marca essencialmente moderna na crítica de Benjamin às estéticas do belo, sua falsa aparência total. A tradução, como Benjamin entende, não esconde o original, por “isso, o maior elogio a uma tradução, sobretudo na época de seu aparecimento, não é poder ser lida como se fosse um original em sua língua” (BENJAMIN, 2013, p. 115) – justamente porque original e tradução não são substituíveis, mas convergentes. Entre outras coisas, o que se passa aqui é que a linguagem humana não é absolutamente criadora, ela é sempre tradução, sempre um discurso sobre outro discurso. Para isso, não é outro o recurso de Benjamin que a sobriedade hölderlineana do sem-expressão, aquela interrupção contrarrítmica “para fazer frente à mudança rápida das representações em seu ponto mais alto, de tal maneira que apareça não mais a mudança de representação, mas sim a própria representação.” (HÖLDERLIN *apud* BENJAMIN, 2018, p. 93). É esse sem-expressão “que destrói aquilo que ainda sobrevive em toda aparência bela como herança do caos: a totalidade falsa, enganosa – a totalidade absoluta.” (BENJAMIN, 2018, p. 92) Nisso, aquele silêncio implicado na tradução como risco revela sua potência, como aquilo que “consuma a obra que ele despedaça, fazendo dela um fragmento do mundo verdadeiro, torso de um símbolo.” (BENJAMIN, 2018, p. 92) Ou seja, um “original” que se sabe “tradução”, que não simula uma totalidade orgânica, mas que sabe que é um texto sobre outro texto e que a relação entre eles não se dá pela estéril equação do sentido, mas pela monstruosa metamorfose dos significantes. **Que** sabe que “apenas essa fidelidade ao corpo, que é uma fidelidade à insuperável diferença e complementariedade das línguas, permite a manutenção do original como um elemento descoberto dentro da obra traduzida” (SELIGMANN-SILVA, 2007, p. 29).

De pronto, aparecem alguns desdobramentos implicados sob esse ângulo do problema. O primeiro e mais evidente é um acordo de fronteiras abertas entre a tradução e a crítica, nos termos que já existiam entre crítica e poesia. Há algo de crítico na tradução; assim como a crítica, embora não seja propriamente um acabamento do original, ela é aquilo que decide sobre sua sobrevivência e **assim(dessa forma?)** compõe sua ideia. Como também há alguma coisa de tradução na crítica; porque, assim como o tradutor, o crítico também se reporta à pura

língua. Se assim não fosse, como poderia ser poética a crítica da poesia? Outro elemento implicado nessa metafísica de “*intertexto infinito*” (SELIGMANN-SILVA, 2007, p. 21), ou cosmologia em palimpsesto, é a diferenciação entre o antigo e o moderno. Propriamente antigas são as ruínas que nos restam dessas obras pensadas sobre seu “valor de eternidade”, tal como na formulação mais bem acabada da “Obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. Assim como na escultura, na arte antiga reina o símbolo plástico como forma simbólica de arte. Aquilo que a ação corrosiva da cronologia realiza sobre essas obras eternas da antiguidade é murchar sua bela *phýsis* e fazer do que antes era um símbolo total (autodêntico) um fragmento de símbolo (opaco, desidêntico). A modernidade por sua vez, isto é, a perda da aura, implica uma distinção em relação à antiguidade que as aproxima. **Porque** a aceleração do tempo, constitutiva da modernidade, seu frenesi do novo e sua produção de espaços de síntese instantâneos, **levam-na à** condição singular de envelhecimento quase imediato. Ela mesma é uma produção de ruínas, seu produto já nasce fragmentário. Parece haver, no horizonte de Benjamin, algo como uma unificação etimológica para arte. Uma reunião de *poiesis* e *ars*, quer dizer, da poesia como produção e da arte como técnica, montagem; tema fundamental não só para a arte, mas, como veremos na segunda parte, essencial também às formulações epistemológicas mais próprias de Benjamin.

Ante o exposto, resta ainda a questão de saber mais objetivamente a relação entre a tradução e sua tarefa. “Essa tarefa consiste em encontrar na língua para a qual se traduz a intenção a partir da qual o eco do original é nela despertado.” (BENJAMIN, 2013, p. 112). Na sequência dessa proposição, Benjamin parte então para a diferenciação dessas intenções, da tradução e da obra poética. A tarefa da poesia é uma tradução; como já nos é dito no ensaio de 1916, a arte é uma tradução da linguagem da natureza em língua humana. Já a tradução propriamente dita, nos termos do ensaio, não tem diante de si nenhum contexto específico de linguagem, como no original, e é isso que as diferencia. A tradução, enquanto reflexão sobre o original, está voltada para a língua mesma, na sua totalidade. Na obra poética, “a relação que o teor estabelece com a língua [...] forma certa unidade, como casca e fruto” (BENJAMIN, 2013, p. 111). Quer dizer, aquilo que o original exprime coincide com o não-expresso. Na tradução, a linguagem torna-se estranha ao seu próprio teor; “na tradução, a língua recobre seu teor em amplas pregas, como um manto real [...] permanecendo com isso inadequada a seu próprio teor – poderosa e estranha” (BENJAMIN, 2013, p. 111). “Pois é o grande tema da

integração das várias línguas em uma única, verdadeira, que acompanha seu trabalho” (BENJAMIN, 2013, p. 112). Visto que:

Resta em todas as línguas e em suas composições, afora o elemento comunicável, um elemento não-comunicável, um elemento que – dependendo do contexto em que se encontra – é simbolizante ou simbolizado. Simbolizantes apenas nas composições finitas das línguas; simbolizado, porém, no próprio devir das línguas. E o que busca apresentar-se, e mesmo, construir-se no devir das línguas é aquele núcleo da pura língua. Se esse núcleo, mesmo oculto ou fragmentário, todavia está presente na vida como o próprio simbolizado, nas composições ele reside somente enquanto simbolizante. E se essa essencialidade última, que é a pura língua mesma, está vinculada nas línguas apenas ao linguístico e suas transformações, nas composições ela é atravessada pelo sentido pesado e alheio. Desvinculá-la desse sentido, transformar o simbolizante no próprio simbolizado, recobrar a pura língua plasmada no movimento da linguagem – esse é o único e colossal poder da tradução. No interior dessa pura língua que nada mais visa e que nada mais expressa – mas que, enquanto inexpressiva palavra criadora, é o visado em todas as línguas –, toda comunicação, todo sentido e toda intenção atingem finalmente um mesmo estrato, no qual estão destinados a extinguir-se (BENJAMIN, 2013, p. 116).

Assim, a diferença que se mantém entre a tradução e o original se manifesta nas relações entre a língua e seu teor, e da linguagem com seu núcleo inexpressivo e criador. Aquilo que a tradução realiza, entre outras coisas, é simbolização do elemento incomunicável, simbolizante nas composições finitas de linguagem: a pura língua. Não à toa, a “tarefa do tradutor é redimir, na própria, a pura língua, exilada na estrangeira, liberar a língua do cativeiro da obra por meio da recriação” (BENJAMIN, 2013, p. 117). Por isso, Haroldo de Campos a chama *transcriação*, justamente para demarcar que não se trata de transporte de sentido, mas de re-criação no trânsito palindrômico do outro ao próprio. A tradução é impossível se com isso quer-se designar uma paráfrase, essa é a renúncia do tradutor. Feita essa renúncia, resta a tarefa necessária da tradução como devir da linguagem, como movimento de esgotamento e renovação da língua. “Tão longe a tradução está de ser a equação estéril entre duas línguas mortas que, precisamente a ela, dentre todas as formas, a ela mais propriamente compete atentar aquela maturação póstuma da palavra estrangeira, e para as dores do parto de sua própria palavra” (BENJAMIN, 2013, p. 108).

Aqui, contudo, é preciso marcar uma diferença antes de tudo topográfica. A crítica à *belle infidèle* e o recurso às ideias de tradução como as de Goethe; do romantismo; Hölderlin; Mallarmé; e de nomes como Rosenzweig e Pannwitz merecem ainda uma explicação. Pois, se com a bela tradução, reduz-se o outro ao próprio, isso não permite concluir que a tradução em Benjamin seja o exato oposto. Tradução, como Benjamin a entende, não implica o

colonialismo da bela tradução, mas também não se define pela atualização do nacional. Antes, aquilo que a ideia de tradução indica é um duplo desterro, uma dupla alienação:

Se, no início do seu empreendimento, pode ainda acreditar que se defrontava com dois conjuntos naturais e auto-suficientes, a língua do original e a sua própria, o tradutor se vê paulatinamente confrontado, na sua tentativa de aproximá-las, com um duplo desterro: o original se lhe impõe cada vez mais como sendo, profundamente, outro; e sua própria língua deve se transformar numa língua alheia a si mesma para dizer essa alteridade sem sufocá-la (GAGNEBIN, 2011, p. 24).

O produto da tradução não coincide com a língua do original nem com a do tradutor; e nisso, o monstruoso, essa singularidade desterrada (infamiliar, *unheimlich?*), coincide com o poético. Aqui, participam uma série extensa de elementos que nos levariam muito longe do nosso percurso. Cabe, contudo, ainda uma assertiva quanto a essa diferença topográfica entre o estrangeiro e o familiar. A vida e a obra de Benjamin dão testemunho enquanto encarnação material da transformação do êxodo em cosmopolitismo. Quer dizer, da formação cosmopolita desse grupo de apátridas que eram os judeus até então. Benjamin nunca se convenceu do sionismo, diferentemente de Scholem, por exemplo; em Benjamin, o exílio parece apelar mais para o fim da pátria do que por abrigo, e corre todos os riscos dessa decisão. Como também desdobra suas potencialidades; pense-se, por exemplo, nas traduções de Baudelaire feitas pelo jovem estudante alemão e, posteriormente, em suas memórias da Berlim de 1900 quando já vivia o desterro em Paris. Algo como se a presença no estrangeiro favorecesse a reconstrução do familiar ausente, da mesma forma que a presença no familiar se dissolveu na ausência absoluta que é a língua estrangeira.

Para encaminhar essas considerações sobre o conceito de *Aufgabe*, ainda nos resta indicar o problema da metamorfose no seu erotismo. Aquilo que é simbolizado nos conteúdos de linguagem é o belo, não a bela aparência, mas a beleza enquanto irredutibilidade estética da singularidade corporal que a expressão é, enquanto aquilo que atrai o pensamento. Por sua vez, essa beleza, esse simbolizado, tem sua verdade no elemento simbolizante: “inexpressiva palavra criadora”. Entre outras coisas, o que o esquema original-tradução encarna nesse quadro é uma característica decisiva da linguagem que consiste na impossibilidade do original de expor seu fundamento. Para que esse seja exposto, faz-se necessária uma tradução que, assim como o original, não é capaz de expor seu simbolizante. Essa regressão infinita, essa vertigem da alegoria, escava o vazio de sentido na linguagem num devir cujo “fim” é a morte, até porque “significativa, ela o é apenas nas estações da sua decadência” (BENJAMIN, 2013b, p. 177). São muitas as imagens das quais Benjamin se vale para apresentar essa

relação; seja a perseguição infinita de *Eros*, atrás de uma verdade que lhe atrai mas que sempre lhe escapa, ou na imagem de *Säis* cujo desvelamento implica a morte. Em todas elas, *deivir* e *lógos* estão implicados nessa relação *Eros-Thanatos*.

Isso de erótico é o que configura a dinâmica própria da origem e da linguagem, e a configura como poética. Mas há ainda outro momento erótico desse enredo e que consiste na coincidência de reprodução e produção que é a tradução. Aliás, para “designar conjuntamente essa receptividade e essa espontaneidade tal como elas se encontram nessa conexão única em seu gênero [...] a língua possui sua palavra própria [...] É a tradução da linguagem das coisas para a linguagem do homem” (BENJAMIN, 2013, p. 64) “Tradução” é justamente a palavra que designa certa “receptividade ativa” que configura a linguagem humana. E a configura designando-a por “concepção”, palavra por excelência do erotismo socrático e cujo significado oscila entre “gerar um ser vivo” e “uma obra da inteligência”:

No nome a palavra divina não continua criadora; ela se torna em parte uma receptividade ativa, uma receptividade que concebe, ainda que tal concepção seja de linguagem. Essa receptividade responde à linguagem das coisas mesmas, das quais, por sua vez, a palavra divina se irradia, sem som, na magia muda da natureza (BENJAMIN, 2013, p. 64).

Por fim, é preciso ainda uma recapitulação sintética, cujo motivo é apresentar melhor a diferença decisiva que, já na primeira fase da produção benjaminiana, há entre o modelo de representação e a tradução, como em Benjamin pode ser lida:

Para compreender a autêntica relação existente entre original e tradução, cabe fazer um exame cujo propósito é absolutamente análogo ao dos argumentos com os quais a crítica epistemológica deve comprovar a impossibilidade de uma teoria da cópia ao da reprodução do objeto. Se com isso se demonstra não ser possível haver objetividade (nem mesmo a pretensão a ela) no processo do conhecimento, caso este consista apenas de cópias do real, então pode-se também comprovar não ser possível existir uma tradução, caso esta, em sua essência última, ambicione alcançar alguma semelhança com o original (BENJAMIN, 2013, p. 107).

E é o seu caráter poético, erótico-produtivo, que mais radicalmente a difere da representação. Aqui, participa um problema decisivo para o Esclarecimento e que Adorno e Horkheimer descrevem com maestria. Há uma divisão interna ao pensamento, e à percepção esclarecida, essa divisão, tal como a divisão social e sexual do trabalho, cinde produção e reprodução. Assim, o pensamento se vê encarcerado na representação, isto é, enquanto conhecimento sobre uma realidade exterior que é a todo momento e em todo lugar a mesma, ele não pode ser outra coisa que a representação “objetiva” dessa realidade, sua cópia. A arte, por sua vez, é remetida para fora do pensamento; e enquanto ficção (invenção, fantasia) é

vista meramente como produto da subjetividade do artista. Esse esforço em aproximar filosofia e poesia, nas formas da tradução e da crítica, na tarefa de dar nome, é, ao mesmo tempo, um esforço de fundamentar uma outra intenção mimética. Há repetição, isto é, a tradução não prescinde do original, pelo mesmo motivo pelo qual a solução não prescinde do problema, ela o repete; restaura-o, para ficar em linguagem benjaminiana. Mas, ao tentar dizer o mesmo (reproduzi-lo), a tradução só consegue dizer-outro – *allo-agorein* –, e é nessa existência singular despida de sentido, que é o corpo, onde mora o intraduzível; o intraduzível se articula na impossibilidade de substituição de significantes, e nesse sentido a tarefa é desistência. Contudo, se não é possível essa paráfrase, o que resta? Em que consiste a traduzibilidade? A tradução não é a morte do corpo para apreensão do espírito, ela é a criação de um novo corpo, um que diga aquilo que até então sua língua não dizia. Por isso, ela é impossível e necessária, porque sua necessidade, a renovação da língua, só é possível produzindo um impossível. Ou seja, sua tarefa é a produção de algo que, antes de ser a confirmação das condições atuais de produção, é sua transgressão. Aquilo que a tradução produz, aquilo que sua tarefa exige é uma insolência, como apresenta Guimarães Rosa citando Cícero: “Originariamente, *insolentia* designaria apenas: singularidade, coisa ou atitude desacostumada, insólita; mas, como a novidade sempre agride, daí sua evolução semântica, para: arrogância, atrevimento, atitude desaforada, petulância grosseira” (ROSA, 2009, p. 77).

III - O POETIFICADO

Diante de tudo isso, a tarefa como condição para avaliação do poema, que “deve ser entendida como fundamento último acessível a uma análise”, não pode ser outra coisa que, “simultaneamente, produto e objeto” da crítica. Aquilo que o crítico, assim como o tradutor, tem diante de si é o fragmento de símbolo, a “carta-enigma”, e é dele que se parte. Mas a ele não se restringe. Aquilo que chega à crítica é a “solução”, a forma singular de resolução da tarefa, “a objetividade concreta de sua criação” (BENJAMIN, 2013, p. 14-15); a tarefa mesma, que é o objeto da crítica, o crítico precisa restaurar, isto é, produzir. Essa esfera da tarefa, “não pode mais ser comparada ao poema; mas é, por sua vez, a única coisa que pode ser constatada pela investigação. Essa esfera que assume uma figura particular em cada

poema, é designada como o ‘poetificado’ [*das Gedichtete*].” (BENJAMIN, 2013, p. 14). E nele “deve ser franqueado aquele setor peculiar que contém a verdade da obra poética.” (BENJAMIN, 2013, p. 14). Ao mesmo tempo, é no poetificado que se configura “a unidade sintética de duas ordens, a intelectual e a intuitiva.” (BENJAMIN, 2013, p. 15). Contudo, mesmo que o teor de verdade seja aquele do teor material, mesmo que a verdade da obra “deva ser entendida como a objetividade concreta de sua criação”, ainda assim a forma da determinação em ambos é distinta. Todo poema, todo romance, toda pintura, nos falam de alguém ou de alguma coisa; referem-se a um lugar e a um tempo, mas sua verdade não se reduz a isso que eles comunicam. A concretude designativa do texto, o poema no caso, não coincide imediatamente com o poetificado; o poetificado distingue-se do poema enquanto conceito de sua tarefa.

Distingue-se tão só por sua maior determinabilidade, não pela falta quantitativa de determinações, mas pela existência potencial daquelas determinações que estão presentes em ato no poema, e de outras ainda. O ‘poetificado’ é uma distensão do estreito vínculo funcional que reina no próprio poema, uma distensão que só pode surgir quando se faz abstração de certas determinações; de modo que, através disso, torna-se visível a interpenetração, a unidade funcional entre os demais elementos. Pois o poema é condicionado de tal maneira pela existência, em ato, de todas as suas determinações, que só pode ser concebido de maneira unitária como tal. Mas a visão interna de sua função tem como pressuposto a multiplicidade das possibilidades de vínculo. Assim a visão interna da articulação do poema consiste em captar sua determinação cada vez mais rigorosa. Para levar ao mais alto grau de determinação, o ‘poetificado’ deve abstrair certas determinações (BENJAMIN, 2013, p. 15-16).

À crítica, diante do exposto, compete então destruir o vínculo orgânico no corpo do texto, aquilo que o articula em função do que comunica, para com isso restaurar a esfera onde reside a verdade da obra: o poetificado. Essa esfera não consiste naquilo que o texto narra – aquilo que o texto descreve não é o decisivo, a descrição do texto sim –, mas no campo virtual de suas possibilidades, enquanto “estrutura intelectual-intuitiva daquele mundo que o poema dá testemunho” (BENJAMIN, 2013, p. 14). A proximidade com o problema da tradução aqui, então, fica clara. O texto se divide naquilo que simboliza e, portanto, comunica (aparenta²), e naquilo que nele não é comunicável porque designa não o simbolizado, mas o simbolizante: sua determinação produtiva, em ato. O que se passa é que o poetificado é um conceito-limite e, portanto, se encontra na fronteira entre duas ideias. Uma é a de poema; outra, a de tarefa: “a que corresponde a ideia de solução, isto é, o poema. (Pois tarefa e solução só podem ser

² Vale frisar que aparência nesse contexto não implica uma oposição à essência. Ante todo o exposto, isso não é nem ao menos pensável. Aparência aqui é uma expressão puramente designativa, a forma sob a qual o objeto aparece, sua *phýsis*.

separadas *in abstracto*). Para o criador, essa ideia da tarefa é sempre vida” (BENJAMIN, 2013, p. 16). Isso que no poema não se comunica, no entanto, produz uma imagem do mundo, o que, entre outras coisas, quer dizer que a poesia não representa a vida, não representa o mundo que existe “realmente”, fora dessa representação. Pelo contrário, ela mesma produz um mundo, o qual não pode ser dissociado dessa produção, desse poetificado. É o que Benjamin coloca imediatamente após afirmar essa relação entre vida e tarefa:

Não é a atmosfera da vida individual do artista que está na base, mas sim um conjunto de relações vitais determinados pela arte – até porque – São precisamente as realizações mais frágeis da arte aquelas que se referem ao sentimento imediato da vida [...] A vida é, em geral, o ‘poetificado’ dos poemas – assim se poderia dizer; no entanto, quanto mais diretamente o poeta procura converter a unidade da vida em unidade artística sem transformá-la, mas ele se revela inepto (BENJAMIN, 2013, p. 16).

A tarefa é posta pela vida, mas a vida não consiste na vida privada do poeta – assim como a tarefa não é do poeta mas do poema –, não consiste em nenhuma vida imediata, mas na articulação dos elementos vitais poetificados, produzidos no poema e não através dele. A tarefa é a da vida, mas a vida é a do poema.

Sintomático é que as categorias “nas quais é possível apreender essa esfera [do poetificado], a esfera de passagem entre duas ordens funcionais [vida e poema], ainda não foram prefiguradas, e talvez se apoiem em primeiro lugar sobre os conceitos de mito” (BENJAMIN, 2013, p. 16). E se repete o problema da origem mitológica da filosofia, digamos. O poema tem um problema, uma pura instância questionadora, que permanecendo insolúvel de forma absoluta, isto é, dependente do arcabouço conceitual que a formula, sempre remete a um enigma, para algo impossível de saber “objetivamente” (fora do conjunto que produz o problema). O que o poema faz, assim como o mito, é produzir uma estrutura “intelectual-intuitiva” que torne isso de desconhecido, pensável.

Antes de ser determinado pela vida individual do poeta, o poetificado surge como a unificação perfeita do conjunto de relações vitais a partir do qual a arte cria a própria vida, num sentido muito próximo do mito, entendido como uma unidade artístico-sintética dos elementos que perfazem a vida. Baseado na noção do poetificado, assim, esse novo método da crítica visa atingir o elemento propriamente mítico do poema, considerado uma expressão da própria vida, bem como verificar a distância que separa os poemas particulares, *Dichtermut e Blödigkeit*, do ideal a priori da poesia tal como contido no poetificado puro (VACCARI, 2019, 261).

E que se diga, Benjamin não repete esse problema *tout court*, aqui já se insinua um motivo central da atualização dessa questão de sua parte: “a análise das grandes obras poéticas irá encontrar certamente não o mito, mas sim uma unidade gerada pela violência dos

elementos míticos que lutam entre si, a qual será a genuína expressão da vida” (BENJAMIN, 2013, p. 17). Essa questão, embora já aqui se apresente, terá pleno desenvolvimento no contexto da crítica às *Afinidades eletivas*. Nesse ponto, porém, importa destacar esse deslocamento da citação. O poema possui uma relação imanente com o mito, mas isso não implica mais que o poema “conte” um mito. Antes, a luta violenta dos elementos míticos é que agora se assume como figura problemática para a poesia.

Também se faz evidente o fundo romântico dessa construção teórica. Entre outras coisas, essa crítica problemática é a maneira de intensificar a obra. De ler na obra seu germe crítico, como no caso arquetípico Schlegel-*Meister*, de realizar aquela paradoxal tradução de si mesmo de que fala Seligmann-Silva. **Porque** o poetificado “oferece a possibilidade de julgar a poesia conforme o grau de coesão e grandeza de seus elementos” (BENJAMIN, 2013, p. 17). Assim, o poetificado não existe para se sondar as profundezas dos chamados elementos últimos, ou primeiros. “Pois não há tais elementos no interior do ‘poetificado’. Ao contrário, o que deve ser comprovado não é nada menos que a intensidade do vínculo entre os elementos intuitivos e intelectuais, e isso, em primeiro lugar, em exemplos singulares” (BENJAMIN, 2013, p. 17). Problema expresso de forma magistral numa frase de Valéry de que Benjamin tanto gostava: “O mais profundo é a pele”. Dessa forma, a tarefa da crítica não consiste em revelar que significados ocultos o texto esconde, nem a que princípios primeiros ele atende, mas em saber considerar o pormenor constitutivo de seus vínculos concretos dados na forma, para além de seu nexos comunicativo, em direção à reconstrução de suas determinações em ato, como forma de apresentar a imagem do mundo produzida por elas como seu poetificado. A crítica intensifica esses vínculos de forma a potenciar o germe crítico que a obra já contém.

Toda essa discussão fica mais tangível quando se considera a crítica efetiva de Benjamin aos poemas de Hölderlin. E ela começa, precisamente, pela diferença entre as versões do poema em função do mito. O que Benjamin faz aqui é avaliar as duas versões do poema, tendo por termo de comparação nada mais que o seu ideal *a priori*, sua tarefa. Quer dizer, a investigação se dá pela análise dos vínculos concretos do poema; não para descobrir aquilo que eles porventura escondam, mas tão somente para avaliar e intensificar os “graus de coesão e grandeza de seus elementos”. De saída, é questionado o valor da primeira versão (*Coragem/Dichtermut*) por apresentar “uma notável indeterminação do elemento intuitivo e uma falta de vínculo entre os elementos singulares. Assim, o mito do poema ainda se encontra

penetrado pelo mitológico” (BENJAMIN, 2013, p. 24). De forma sucinta, pode-se dizer que Benjamin lê a morte do poeta como problema do texto, como tarefa da qual o poema é a solução. Problema que, como lembra Vaccari, é decisivo para a obra de Hölderlin como um todo. Essa morte, no texto, recebe uma divisão tripartite: o poeta, o povo e Deus. Esquemáticamente: reina nessa primeira versão *Ananké*, que configura o mito no poema como “unidade interna de Deus e destino” (BENJAMIN, 2013, p. 24) e que tem como “objeto um destino: a morte do poeta” (BENJAMIN, 2013, p. 24). “O Deus Sol é o antepassado do poeta, e o seu morrer é o destino no qual a morte do poeta, uma vez nele espelhada, torna-se real” (BENJAMIN, 2013, p. 24). Essa morte, que no poema é dita bela, não forma, mas antes “dissolve a figura do poeta – e não menos a de Deus” (BENJAMIN, 2013, p. 24). O problema com essa versão do poema é que ela representa seu objeto, não o produz (poetifica); ele não nasce de “um contexto puro, configurado” (BENJAMIN, 2013, p. 26).

O vínculo entre o povo, o poeta e Deus, em *Coragem*, é grego. Nele, a relação entre o poeta e seu povo é dada por parentesco; o poeta é aparentado aos viventes. E busca sua coragem em Deus para encarar a morte iminente: “na primeira versão, a coragem do poeta baseava-se na confiança propriamente grega em relação ao mundo divino” (VACCARI, 2019, p. 263). O poeta então – que, como em *A morte de Empédocles*, tem no enfraquecimento da sua relação com o povo a sua morte – busca no divino a coragem para lidar com seu fim. “Ele canta as fontes da coragem para enfrentar essa morte” (BENJAMIN, 2013, p. 24). Em suma, “o poema vive no mundo grego, é animado por uma beleza próxima daquilo que é grego, e é dominado pela mitologia dos gregos” (BENJAMIN, 2013, p. 25). E nisso ele conta um mito ou, mais precisamente: o mitológico nele se insinua na continuidade do destino. *Coragem* tem a morte do poeta como seu problema, mas não é capaz de produzir o próprio mito de sua solução; ficando assim dependente do mito grego, torna-se sua representação imitativa. Isto é, trata de um mundo que não é o por ela produzido e essa é a natureza da fragilidade do vínculo em seus elementos concretos, a forma de sua indeterminação.

É extremamente significativo para esse contexto que ele parta da morte do poeta, do fim da figura central do poeta como educador e historiador. Mais significante ainda, é que ela se dê no contexto de formação burguês, que dissocia “Eros produtor e reproduzidor”. O movimento que define a transição de *Coragem* para *Timidez* é aquele cujo tratamento da morte é, precisamente, poético. Em *Coragem*, ainda não é possível ao poeta narrar a própria morte poeticamente, não em sentido pleno. *Coragem* ainda se encontra demasiadamente preso

a um mito que não é o seu. Grosso modo, está mais perto de reproduzir o mito antigo que de produzir o próprio mito de sua morte. Essa dialética encontra forma quando o poema produz o mito de sua morte; nesse momento, preserva-se o elemento reprodutor que aqui recebe contornos restaurativos. Acontece que isso que se salva no mito de outrora, isso que se restaura, é aquilo que de mais original pode haver para um poema: o poetificado, o momento de sua produção. Aquela produção sintética das relações virtuais imanentes à vida. Estabelecendo, de certa forma, já aqui o nexos restaurativo e incompleto característico do alegórico. O movimento de *Coragem a Timidez* descreve a necessidade de restaurar aquilo de original da poesia para contar poeticamente a própria morte. Em *Timidez*, o poeta não morre uma morte grega, mas poetisa, assim como os gregos, sobre sua morte. A nova morte do poeta não se deve às chamas que ele não soube domar; o poeta, o tímido, não é destruído, ele define. Sua morte é o preço da sua autonomia. A sociedade da técnica simplesmente não tem mais tempo para ele, nem ao menos compreende a língua por ele falada. Não cabe mais ao poeta ser o ponto de influxo da comunidade dos homens e dos deuses, a paideia não é mais assunto seu, eis a sua morte. Sua atitude muda de figura; se, em *Coragem*, o poeta ainda está próximo de Deus e pode nele buscar a coragem para encarar a morte, em *Timidez*, não. Tímido é o poeta que não luta contra a própria morte, mas que a aceita; que aceita a própria finitude. Os deuses dele se afastaram de maneira irremediável, e por isso podem ser objetificados na poesia. Deixam de estar “fora” e passam a ser construídos a partir de dentro do poema.

Entre outras coisas, como expõe Vaccari, pode-se dizer que *Timidez* realiza uma reconfiguração daquele vínculo tripartite. O “deus deixa de determinar o cosmo do canto [e] quando o deus torna-se objeto em sua infinitude morta, o poeta dele se apossa” (BENJAMIN, 2013, p. 42), assim, “a um outro cabe ocupar o centro desse mundo” (BENJAMIN, 2013, p. 42): o poema mesmo. O poeta deixa então de estar vinculado ao destino divino (*Ananké*) e passa a caminhar; ele mesmo a andar sobre a verdade: “Não anda sobre o verdadeiro teu pé, como sobre tapetes?” (HÖLDERLIN *apud* BENJAMIN, 2013, p. 23). Não à toa, a relação com o povo, que antes se dava por parentesco, agora se realiza no conhecimento: “Então não te são conhecidos muitos dos viventes?” (HÖLDERLIN *apud* BENJAMIN, 2013, p. 23). A par desse conhecimento, a conversão, ao se apropriar do divino como objeto da poesia, faz dele ideia. Esse poeta que agora caminha para sua morte, que caminha sobre o tapete da verdade, não espera mais pelo consolo da imortalidade no fim dessa caminhada. Como

demonstra Vaccari, toda essa problemática se deixa pensar na oposição entre o *furor poeticus* reivindicado pelo círculo da “lira e da espada” e o sacrossóbrio hölderlineano:

Em oposição ao *furor poeticus*, própria da poesia grega, de origem homérica, o elemento sacrossóbrio do poema permite que o poeta tome o controle de seu destino, antes situado nas mãos dos deuses. Benjamin, em seu ensaio, procura mostrá-lo por meio de seu conceito de poetificado, pelo qual o poeta sintetiza os elementos mais fundamentais da vida e os expõe numa imagem poética indestrutível (VACCARI, 2019, 264).

O problema mais efetivamente político disso tudo se coloca nessa relação com a morte. O que se opera com o círculo de George, por exemplo, com a valorização da primeira fase de Hölderlin, em oposição à segunda, é uma noção de morte embelezada. Uma estetização da morte, nos termos de um novo herói nacional, aquele que é eternizado no sacrifício implicado na construção daquele mítico estado estético. **O que** Benjamin acaba por demonstrar – e o caso Fritz Heinle³ é o paradigma – é que esse *furor poeticus* mesmo é a causa do suicídio do poeta. Como sintetiza Vaccari:

Não por acaso, Benjamin encerra seu ensaio referindo-se a um princípio fundamental da poesia de Hölderlin que a interpretação esteticizante simplesmente ignora: o princípio da sobriedade junônica ou do elemento sacrossóbrio (*heilignüchtern*), característica que passa a dominar sua poesia do período tardio, escrita após 1802, quando de seu retorno de Bordeaux. A sobriedade, aqui, torna-se uma exigência do poeta para a poesia moderna como um todo, cuja tarefa, entre outras coisas, consiste no combate ao entusiasmo poético desenfreado, ao *furor poeticus* a que se refere Horácio, manejado acriticamente por toda aquela geração em prol da aliança entre a poesia e a espada, e cujo efeito é o suicídio inevitável do poeta. (VACCARI, 2019, 257).

O que está em jogo aqui é um tema fundamental para a política e para a estética. Ele consiste na percepção de Benjamin quanto ao uso político de certa concepção ilusória da aparência; aquilo que, em geral, aparece sob a forma do símbolo total, da totalidade orgânica. Concepção cuja vacuidade deve ser compreendida como recusa do pensamento sobre, e na, arte⁴. O belo, nessa concepção, ou não possui qualquer relação imanente com o pensamento reflexivo, e é, portanto, mera expressão da subjetividade genial; ou, se reduz à representação,

³ Poeta e amigo de Walter Benjamin, suicidou-se em 1914, coincidindo com a 1ª guerra na *Sprechaal*, em Berlim, onde, inclusive, reunia-se o grupo sionista *Jugendbewegung*.

⁴ Aqui, no contexto da primeira guerra, surge com muita força esse problema fundamental da obra de Benjamin, da sua ideia de filosofia, do “método” de sua crítica e da sua forma particular de apresentar as relações entre política e estética. Com isso, Benjamin oferece uma leitura da poesia na modernidade como, justamente, aquilo que resiste à sedução da bela aparência. Esse debate implica, como nexo da relação entre filosofia e poesia, a reivindicação da apresentação para a filosofia e de algo mais que a mera aparência para poesia. O que no contexto, esse onde a linguagem é um *Medium*, quer dizer que não é possível dissociar o pensamento da expressão concreta – o teor de verdade do teor material; e que, por isso, é exigido de toda verdade que tenha corpo e de todo corpo que seja mais que aparência.

imitação pura e simples, do conjunto de elementos normatizados e normalizadores do que se considera belo, e que se encontram fora da obra; a bela medida, a medida moral, “cálculo conforme a leis” (HÖLDERLIN *apud* BENJAMIN, 2011, p. 110). De qualquer forma, essa ilusão de totalidade é a antítese da reflexão. Ela é o gesto doutrinário cuja intenção é mobilizar para a ação acrítica. Nisso, ela difere radicalmente da sobriedade hölderlineana; sua ilusão, da bela aparência, esconde o fato de ela ser uma representação, e assim ela se coloca como verdade autoevidente, como verdade total. A reflexão, como elemento fundamental dessa crítica de arte, abre a possibilidade de pensar a relação entre poesia e verdade como prosaica. “Enquanto uma atitude pensante e clarificadora da consciência, a reflexão é o oposto do êxtase, da *mania* de Platão” (BENJAMIN, 2011, p. 109). Ou, como na formulação prosaica do pensamento como escrita em oposição à forma contagiante do grande orador:

Enquanto o orador, pela voz e pelo jogo fisionômico, apoia as frases isoladas, mesmo nos casos em que ea não têm autonomia, e as articula numa sequência de pensamentos muitas vezes vacilante e vaga, como se esboçasse um desenho de ampla respiração como um único traço, assim também o próprio da escrita é, a cada frase, parar para recomeçar (BENJAMIN, 2013b, p. 17).

IV - O PROBLEMA

Como já antecipamos, essa discussão, como todas as suas implicações epistemológicas, estéticas e políticas, ressurge com força por ocasião das *Afinidades Eletivas de Goethe*. Nele, essa problemática aparece sob uma determinação conceitual mais bem acabada. Benjamin novamente intui a necessidade de defender o projeto da crítica; defender dos “escandalizados”, “que não encontram na crítica de arte uma reprodução de seu devaneio autocentrado” (BENJAMIN, 2018, p. 79). A acusação da qual Benjamin se defende é a de que a crítica é por demais “invasiva”, que ela viola a integridade da obra, que diz coisas que a obra não diz, resumindo: que a crítica superinterpreta, projeta sobre o escrito algo que ele não aparenta. Algo como se a crítica fizesse da obra a mera ocasião de exposição de uma conceitualidade que nela não há. Diante de tudo que discutimos é claro que essa proposição não pode ser cancelada, embora, o risco que ela aponta seja verdadeiro. Quer dizer, a crítica não pode ter por ofício a ilustração de universais na particularidade da obra individual; seus propósitos e seus métodos são outros, mas, ainda assim, o trabalho da crítica não é — seja por pedagogia, seja por juízo — parafrasear a obra. Daí que na terceira parte de seu ensaio

Benjamin tenha voltado ao problema da relação entre poesia e filosofia. Lá é possível encontrar a seguinte imagem:

Suponha-se que se fique conhecendo uma pessoa bela e atraente, porém fechada, pois traz em si um segredo. Seria repreensível querer invadir a sua esfera íntima. Mas é certamente lícito procurar saber se ela tem irmão e se o modo de ser deles explica porventura em alguns aspectos o caráter enigmático do desconhecido (BENJAMIN, 2018, p. 80).

De pronto, surge a recusa em violar a intimidade da obra, revelar seu segredo. A crítica não tem essa pretensão, até porque, já o dissemos, isso não seria possível. Contudo, nesse contexto esse problema recebe um novo tratamento, que consiste em abordar a “velha questão de saber se a beleza é aparência” (BENJAMIN, 2018, p. 110). Disso se segue a forma de crítica recorrente em Benjamin, e que já viemos destacando. A crítica, enquanto um grau de intensificação do germe crítico que a obra já contém, não pode furtar-se a ser também uma meta-crítica. Quer dizer, ela formula sua ideia de crítica na continuidade formal com o objeto criticado. Assim, *As Afinidades Eletivas de Goethe* é um trabalho que expõe a relação entre destino e decisão, mas, ao mesmo tempo, também reflete criticamente sobre a própria arte e seus elementos constitutivos, seus pormenores formais. A forma sobre a qual o livro de Goethe critica a arte, Benjamin lê na sua reflexão sobre a aparência, na forma que a aparência recebe no texto, em especial na figura de Ottilie. Em linhas gerais, Benjamin lê em Ottilie o problema da aparência, esse de saber se a beleza é aparência. A conclusão de Benjamin é que na figura de Ottilie se conjura aquela aparência ilusória já comentada, certa fantasmagoria de uma beleza imaculada cuja sedução conduz à desgraça.

O raciocínio parte da constatação de que tudo “o que é essencialmente belo está ligado sempre e de modo essencial, mas em graus infinitamente diferenciados, à aparência” (BENJAMIN, 2018, p. 110). Benjamin estabelece mais um tripartite, graus diferenciados dessa relação: a invocação demoníaca, a criatura e a obra, todas signos de diferentes relações à aparência. “Nas Afinidades eletivas, porém, os princípios demoníacos da invocação irrompem bem no âmago da própria criação poética. Pois o que é invocado é sempre apenas uma aparência” (BENJAMIN, 2018, p. 89-90). O problema com essa invocação é que a ela falta “o caráter da vivificação artística: a forma” (BENJAMIN, 2018, p. 90). Disso se segue a diferenciação da invocação em relação aos demais elementos da tríade. É importante frisar que esse problema remete para o núcleo crítico da obra de Goethe como um todo; como Benjamin coloca, o romance se divide em duas partes opostas: o romance propriamente dito e

a novela narrada no seu interior. A verdade da obra surge como produto dessa contraposição. Brevemente, poderíamos dizer que a oposição entre o romance e a novela é também a oposição entre a invocação e a criação, entre fantasma e criatura. “A invocação pretende ser o contraponto negativo da criação” (BENJAMIN, 2018, p. 91). Mas há também, num outro nível, a oposição da unidade invocação/criação e a obra de arte, que “não tem nada em comum com nenhuma delas” (BENJAMIN, 2018, p. 91).

Todos os personagens do romance são, em maior ou menor grau, fantasmas, isto é, invocações da aparência. Seu mundo é de uma existência lunar, governado por fórmulas místicas, por uma atmosfera lúgubre onde tudo é presságio da morte. Presságios que, justamente por se anunciarem nesse mundo de aparências, permanecem ignorados. Nesse sentido, a figura principal da análise é a de Otilie, nela se fazem presentes com mais força os elementos mitológicos da culpa natural e do destino. Mas, mais significativamente, sua falta de caráter, isto é, a ausência nela da presença de espírito como elemento constituinte da decisão, faz dela uma figura meramente natural. Nela, não participa aquela potência do sem-expressão como decisão que interrompe a cadeia de retribuições do destino. Aquilo que ela encarna é a aparência ilusória, aquela que, enquanto presságio, seduz e provoca letargia, que afasta a decisão. Vale comentar aqui que esse é um tema fundamental de toda a filosofia de Benjamin. O presságio, a previsão do futuro, o símbolo auspicioso, o progresso, são todos signos da desgraça. Porque, ao se colocarem como saber sobre o que virá, escamoteiam a percepção do que está acontecendo *agora* e desmobilizam a ação transformadora. Esse tipo de signo auspicioso produz a forma particular de ilusão que Benjamin combate, aquela percepção enganosa que leva a acreditar que se nada a favor da maré; seja a felicidade, seja a revolução, seja a poesia, em Benjamin o movimento é sempre à contrapelo. Nunca se trata de seguir o curso retilíneo e uniforme do destino, sempre uma questão de salto, ruptura, de decisão. Antes, contudo, vale a pena ver mais de perto a relação entre o belo, a aparência e o sem-expressão. A resposta dada por Benjamin à pergunta se a aparência é beleza é negativa, contudo, há uma relação indissociável entre elas:

A aparência, contudo, não engloba a sua essência [do belo]. Esta, pelo contrário, indica mais profundamente aquilo que na obra de arte, contrapondo-se à aparência, pode ser designado como o sem-expressão, mas que fora dessa contraposição não ocorre na arte nem pode ser nomeado de forma inequívoca. Embora em contraposição à aparência, o sem-expressão mantém com ela uma relação de tal modo necessária, que justamente o belo, ainda que ele mesmo não seja aparência, deixa de ser essencialmente belo quando a aparência desaparece dele. Pois a aparência pertence o

essencialmente belo enquanto envoltório, e o fato de que a beleza como tal só apareça naquilo que está velado mostra-se como sua lei essencial (BENJAMIN, 2018, p. 111).

A beleza não é a aparência bela, o belo é um conjunto de aparência (expressão) e sem-expressão. Benjamin tem dois inimigos aqui, a “teoria burguesa da linguagem”, à qual já nos dedicamos, e a forma simbólica própria do classicismo, isto é, aquela que se coloca pela negação da potência alegórica. A primeira implica a abstração do conteúdo material, sua redução à ferramenta de transporte do sentido. E não há, por razões evidentes, lugar onde ela se mostre mais estéril que na crítica do belo. Contudo, nesse ponto, Benjamin parece estar mais preocupado com a relação entre o belo e o verdadeiro no contexto do símbolo plástico. O que Benjamin não pode tolerar – e essa crítica será plenamente desenvolvida no contexto do *Trauerspiel* – é a proposição que, do problema da relação entre o belo e o verdadeiro, conclui que seja o belo a “verdade que se tornou visível”. Sobre isso o texto é taxativo: “a própria beleza não é, como ensinam os filosofemas banais, aparência. Pelo contrário, a famosa fórmula de que a beleza seria a verdade que se tornou visível [...] contém a distorção mais fundamental desse grande tema” (BENJAMIN, 2018, p. 111-112).

Essa distorção se dá pela produção daquelas falsas imagens de totalidade, da verdade autoevidente. O tema retomado aqui pode, se expresso na conceitualidade do ensaio, ser descrito como indissociabilidade do teor material e de verdade. Contudo, essa proposição não leva à conclusão de que eles se identifiquem sem resíduos, nem que possam ser separados. O teor de verdade é o do material, mas eles não são idênticos. O belo não é aparência, mas essência:

essência, porém, que se mantém, em impregnação essencial, idêntica a si mesma apenas sob velamento. Por isso, pode ser que a aparência iluda por toda a parte: a bela aparência é o envoltório lançado sobre aquilo que é necessariamente o mais velado. Pois o belo não é nem envoltório nem objeto velado, mas sim o objeto em seu envoltório. Uma vez desvelado, contudo, esse objeto mostra-se infinitamente inaparente [...] Diante, portanto, de todo belo, a ideia do desvelamento converte-se naquela impossibilidade de desvelamento. Essa é a ideia da crítica da arte. A tarefa da crítica de arte não é tirar o envoltório, mas elevar-se à contemplação do belo (BENJAMIN, 2018, p. 112).

À “contemplação do belo enquanto segredo” (BENJAMIN, 2018, p. 113). A arte é essencialmente segredo, nisso ela é bela, pois “de outro modo não é possível caracterizar aquele objeto para o qual o envoltório, em última instância, é essencial [...] Assim, a aparência

é nela exatamente isso: não o velamento supérfluo das coisas em si, mas sim o velamento necessário das coisas para nós” (BENJAMIN, 2018, p. 113). Por isso, desse processo que se reporta ao mito não se conclui como mitológico. O grande tema original da poesia que Benjamin contrabandeia para o interior da filosofia é esse mistério, esse velamento essencial da verdade. O que em termos mais laicizados é a constatação de que só é possível pensar lá onde não se sabe. De que a potência da reflexão cresce na medida em que a aparência decai. Não porque, com o fim da aparência, a verdade se revele, a verdade só existe velada, mas, pelo contrário, a transição de objeto “sabido” para objeto estranho intensifica a aparência; “então os dados do real na obra apresentam-se no transcurso dessa duração, tanto mais nítidos aos olhos do observador quanto mais se vão extinguindo do mundo” (BENJAMIN, 2018, p. 12). Acontece que é nessa aparência em declínio, como é o caso em *Otilie*, que se “abre a percepção da aparência bela de um modo geral, e somente nela se dá a conhecer” (BENJAMIN, 2018, p. 110). Dessa forma, isso de não-expresso, de misterioso, que sombreia toda expressão e que só nela possui existência, é o que garante à crítica sua abertura produtiva, o que exige que se produza o objeto a ser criticado.

Aqui se faz necessário um pequeno parêntese, no contexto onde essa discussão é retomada. A respeito desse segredo, desse velamento, nos é dito no *Trauerspiel*: “a verdade não é desvelamento que destrói o mistério, mas antes uma revelação que lhe faz justiça” (BENJAMIN, 2013b, p. 19). Revelação é um conceito recorrente no pensamento benjaminiano. Importante lembrar que o próprio Benjamin considerava o *Trauerspiel* uma atualização do ensaio de 1916 sobre a linguagem. Nesse, vemos que a ideia de revelação é o ponto máximo de sua “metafísica da linguagem” (BENJAMIN, 2013, p. 58). E, aquilo que coloca a revelação nesse ponto de destaque, ou, antes, a operação que o conceito de revelação realiza, é a equiparação simétrica do linguístico e do espiritual. Benjamin parte da ideia corrente que via no inexprimível a manifestação do mais espiritual e contesta essa proporcionalidade inversa, com isso estabelecendo uma relação unívoca, onde o mais expresso é ao mesmo tempo o mais espiritual. Nesse contexto, revelação é aquilo que “toma a intangibilidade da palavra como condição única e suficiente [...] do caráter divino da essência espiritual que nela se exprime” (BENJAMIN, 2013, p. 59); daí que o conceito de revelação seja “o único que não conhece o inexprimível. Pois esse é convocado no nome e se diz como revelação” (BENJAMIN, 2013, p. 59).

Essa associação entre revelação e o nome é muito recorrente no ensaio. Vale mencionar que o nome nesse quadro recebe contornos claramente românticos; o nome é a “linguagem da linguagem” (BENJAMIN, 2013, p. 56), é lugar no qual a linguagem expressa-se em si mesma. No nome, subjaz a potência absolutamente criadora de Deus; subjaz como algo que ressoa de longe, porque toda “linguagem humana é tão só reflexo da palavra [divina] no nome” (BENJAMIN, 2013, p. 62), assim como o “nome próprio é o que o homem tem em comum com a palavra criadora de Deus” (BENJAMIN, 2013, p. 63). Palavra que, no homem, privada “de sua atualidade divina [...] converteu-se em conhecimento” (BENJAMIN, 2013, p. 62). E isso é assim porque “o homem é aquele que conhece na mesma língua em que Deus cria” (BENJAMIN, 2013, p. 62). Da mesma forma: “Deus tornou as coisas cognoscíveis ao lhes dar nomes. Mas o homem só nomeia as coisas na medida que as conhece” (BENJAMIN, 2013, p. 61). Com isso é possível compreender a operação singular da revelação, e seu implicamento nas questões referentes à impossibilidade de desvelamento da verdade. Deus nomeou todas as coisas e, por sua “intuição intelectual”, as cria ao dar nome. Acontece que, e essa é a questão babélica do problema, os homens desconhecem o nome original das coisas, mas, ao conhecê-las, lhes dão nome, ou melhor: às sobrenomeiam. Daí que em 1916 apareça o poema de Müller, onde Adão é algo de poeta-profeta, porque ao nomear as coisas, ao poetizar-las no nome, ele revela a potência criadora de Deus. Assim também, no *Trauerspiel*, Adão reaparece, agora como pai da filosofia, porque, diferente de Platão, Adão sabe que a ideia não é visão da essência, mas nome. Da mesma forma, não é insignificante que o episódio da queda seja descrito como “imitação não criativa da palavra criadora”. A queda do espírito linguístico é a queda na representação, o momento onde a palavra deve significar outra coisa fora si mesma. Nesse contexto, a revelação não desvela o nomeado, mas produz um nome e nesse processo revela a origem divina da linguagem como potência alegórico-poética.

Voltando à questão do declínio e do auge da aparência, não é por acaso que no texto sobre Goethe, assim como no trabalho sobre o barroco, esse procedimento seja apresentado numa continuidade semântica. Em ambos, ele se dá estabelecendo a correspondência entre o auge da aparência com o seu declínio na figura do incêndio. Incêndio “da obra, no qual a sua forma alcança o máximo de intensidade luminosa” (BENJAMIN, 2013b, p. 20). Aquilo que a crítica busca, o teor de verdade, não é idêntico nem difere do teor material. Não é idêntico porque, no teor material, o teor de verdade se encontra disperso na aparência; a beleza não é a

verdade que aparece. Contudo, também dela não difere, isto é, a verdade não é aquilo que resta finda a aparência; *a beleza não é o que esconde a verdade mas aquilo que a configura como problemática*; por isso é dito do sem-expressão: “não podendo separar aparência e essência na arte, impede-as de se misturarem” (BENJAMIN, 2018, p. 82). Benjamin parece pensar aqui na proposição romântica do salto, que aliás compõe seu *Ursprung*, aquela ideia que ao negar o juízo como transcendência que paira sobre a obra e estabelecer a crítica como intensificação do germe crítico, estabelece essa peculiar operação de salto sobre si mesmo, de autoconsumação: “O ato de saltar sobre si mesmo é por toda parte o mais elevado [...] toda filosofia inicia-se onde o filosofante filosofa a si mesmo, isto é consome-se” (NOVALIS *apud* BENJAMIN, 2011, p. 75). Disso, a relação particular entre teor de material e de verdade, comentário e crítica respectivamente:

A crítica busca o teor de verdade de uma obra de arte; o comentário, o seu teor material. A relação entre ambos determina aquela lei fundamental da escrita literária segundo a qual, quanto mais significativo for o teor de verdade de uma obra, de maneira tanto mais inaparente e íntima estará ele ligado ao seu teor material (BENJAMIN, 2018, p. 12).

Acontece que essa relação quanto à aparência não se manifesta no fantasma, a invocação não participa da verdade. Otilie, na condição de figura central dessa trama, não expressa essa convergência do declínio com o máximo da aparência, pelo contrário, o que “se revelou em Otilie não foi pura e simplesmente a aparência da beleza que se manifesta duplamente, mas apenas aquela aparência que vai se extinguindo e que lhe é própria” (BENJAMIN, 2018, p. 110). O problema com ela é que sua morte não revela nada, antes, se mostra absolutamente obscura, para si mesma, para as outras personagens e para quem lê o livro. E isso se deve ao fato de que a ela não é permitida a decisão, sobre ela não atravessa aquela potência do sem-expressão, o correlato linguístico da decisão. Otilie é algo como uma tradução ruim, a ausência nela de substancialidade, de algo mais que a mera aparência, faz dela uma figura fadada ao completo desaparecimento, como aqueles textos cujo peso de sentido lhes nega traduzibilidade⁵. Falta-lhe aquele protesto do sem-expressão que “obtem assim a eternidade de seu conteúdo” (BENJAMIN, 2018, p. 92), aquela autolimitação que lhe garanta forma. Talvez seja possível melhor compreender esse processo abordando-o sob outro

⁵ Essa relação fica mais patente quando se tem em mente a relação que Benjamin, na esteira de Platão, estabelece entre a beleza e a recordação. Todo belo, aquele que é mais que aparência, deve ser capaz de produzir uma recordação. Assim como nos é dito da tradução, ao belo pertence uma sobrevida na memória, contudo, a “existência de Otilie não desperta uma tal lembrança; nessa existência a beleza permanece como algo primeiro e essencial” (BENJAMIN, 2018, p. 88).

aspecto, e com isso lançar luz sobre um possível mal-entendido. Aquilo que a ideia de sem-expressão indica não é uma mudez pura e simples, mero inexprimível. Mesmo porque, esse sem-expressão precisa da expressão para ser dito. Afora o paradoxo mais evidente da crítica sobre Otilie se dar nos termos de questionar sua inexpressividade.

Como poderia a constatação de que o problema com Otilie é sua mudez levar, ao mesmo tempo, à conclusão de que o que lhe falta é sem-expressão? Mas é exatamente o que se passa. Porque aquilo que designa a ideia de sem-expressão é o contrarritmico, o corte, o salto; aquela “cesura, na qual, simultaneamente com a harmonia, toda expressão se detém para dar lugar a um poder que é, no âmbito de todo meio artístico, sem-expressão” (BENJAMIN, 2018, p. 93). Otilie é uma figura do destino, da continuidade portanto. E essa relação fica patente quando se tem em mente o moralista Mittel, outra forma da continuidade. O problema com Otilie é a completa mudez; em Mittel, a tagarelice. Daí a relação particular da decisão com o sem-expressão:

Pois se o mundo moral mostra-se em algum lugar iluminado pelo espírito da língua, isso acontece na decisão. Nenhuma decisão moral pode ganhar vida sem uma forma linguística e, a rigor, sem ter se tornado um objeto de comunicação. Por isso, no silêncio absoluto de Otilie, a moralidade da vontade de morrer que a alma torna-se questionável (BENJAMIN, 2018, p. 84).

Otilie é a figura da bela aparência que se produz com o abafamento dos afetos, aquela conduta que não se exprimindo em palavras é apenas aparente⁶. A ausência da cesura, de corte, lhe confere certa amorfia típica do mitológico, por isso Benjamin, citando Görres, diz haver nas *Afinidades eletivas* muita coisa “como que encerada, e não entalhada”. (*apud* BENJAMIN, 2018, p. 90). Essa é a natureza desses elementos que de acordo com Benjamin não constituem a forma artística e que Goethe invoca em seu romance. Por sua vez, Mittel também não participa da potência do sem-expressão, também ele é uma figura da continuidade. Benjamin formula essa problema já em 1916, lá se lê: “O saber sobre o que é bom e o que é mau não tem haver com o nome, é um conhecimento exterior, a imitação não criativa da palavra criadora.” (BENJAMIN 2013, p. 67). E nesse sentido esse saber é nulo, mera *tagarelice*, “no sentido profundo em que Kierkegaard entende este termo” (BENJAMIN 2013, p. 67). Porque “o conhecimento das coisas repousa no nome” (BENJAMIN, 2013, p. 67) e “o saber sobre o que é bom e o que é mau, não tem nome” (BENJAMIN, 2013, p. 67).

⁶ “Não se expressando em palavras, toda clareza de uma conduta é aparente e, na verdade, a vida interior daqueles que dessa maneira se preservam não é menos obscura para eles do que para os demais.” (BENJAMIN, 2018, p. 86-87)

Tanto o silêncio absoluto e sepulcral do fantasma, quanto o falar ininterrupto do moralista, passam ao largo da poesia, da linguagem e da decisão ética, porque a eles é negada a possibilidade de pensar-contra. Nem o discurso ininterrupto que para tudo tem resposta, que pretende cobrir tudo com palavras, nem a mudez absoluta do enclausuramento na mera aparência são capazes de interromper a cadeia de retribuições que configura o destino e possibilitar a emergência do não-idêntico, da poesia e da decisão.

Toda essa argumentação do texto de Benjamin é muito complexa e continuar seguindo-a nos afastaria demais de nosso tema. Contudo, resta ainda mostrar mais detidamente a diferença entre as três formas da aparência e o problema da falsa epicidade de Otilie, já que é nela que se encontra o cerne da questão. Benjamin não mede as palavras ao criticar os trabalhos anteriores sobre o romance de Goethe, em especial aqueles cujo paradigma segue a estetização que já grassava no que diz respeito a Hölderlin. O alvo principal é Gundolf, que conclui: “*pathos* dessa obra, de uma tragicidade não menos sublime e estremecedora do que aquela de que advém o *Édipo* de Sófocles” (*apud* BENJAMIN, 2018, p. 85). A leitura benjaminiana é diametralmente oposta a isso, nada, segundo Benjamin, pode estar mais afastado do trágico que a morte de Otilie:

Pois na palavra trágica do herói foi alcançada a crista da decisão, sob a qual a culpa e a inocência do mito engolem-se como um abismo. Para além da culpabilidade e da inocência funda-se a imanência do bem e do mal, que só pode ser alcançado pelo herói, jamais por uma moça hesitante (BENJAMIN, 2018, p. 85).

Apenas para uma leitura estetizante, isto é, para uma interpretação incapaz de ir além da bela aparência em direção à monstruosa singularidade que a obra é, a figura de Otilie pode ser dita sacra, ou trágica. O argumento de Benjamin contra essas interpretações se repete em vários de seus textos.⁷ O problema com elas é que nem ao menos se perguntam se o trágico, tal qual o antigo, ainda é uma categoria relevante para obra atual; simplesmente reduzem o acontecimento que a obra é ao que já foi. Reduzem-na a uma normatividade dedutiva do que seja o trágico sem se perguntar em que ele é atualizado na obra; sem se preocupar na redefinição do trágico que a obra comporta, reduzem sua singularidade à categorias pré-existentes. Não, a morte de Otilie não é trágica; ela não rompe com o mitológico como o herói trágico, antes, é ela mesma a figura da continuidade do destino, figura da catástrofe, e

⁷ Um dos problemas que Benjamin enfrenta Na “Obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica” é certo debate da época que buscava responder se a fotografia e o cinema eram ou não obras de arte. Benjamin critica essa posição no seu problema mesmo, quer dizer, não se trata de saber se a fotografia é arte, antes o que importa é “*se a invenção da fotografia não havia alterado a própria natureza da arte*” (BENJAMIN, 1987, p. 173).

seu poder de sedução é o que leva à letargia aquele que enxerga a felicidade como cumprimento do destino⁸. Daí a conclusão aterradora a que Benjamin é levado por essas fantasmagorias de uma falsa epicidade: “Tanto sofrimento, tão pouca luta”⁹ (BENJAMIN, 2018, p. 97). A existência de Otilie é uma existência dessacralizada, “nem tanto por ter pecado contra um casamento em ruínas, mas antes pelo fato de, subjugada até a morte no aparecer e no devir de uma violência fatídica, ir levando a vida na indecisão” (BENJAMIN, 2018, p. 85). Esse caráter dessacralizado torna-se evidente na comparação feita por Benjamin entre dois “quadros” de Otilie que revelam a ambiguidade da bela aparência e a esterilidade da representação. Num, Otilie é representada como a santa mãe segurando o menino Jesus no colo; essa é a imagem estetizada. Ela é a bela aparência cuja verdade se encontra no quadro “real” onde Otilie aparece segurando nos braços o bebê morto, fruto da culpa. Não há maneira mais clara de expor a esterilidade dessa bela representação. Aquela castidade que a leitura estetizante lê como sacra, Benjamin remete à uma ambiguidade mais relevante:

Com que profundidade essa castidade enraíza-se na essência natural da jovem, Goethe apresenta-o nas cenas em que a mostra com o menino Jesus e com o filho de Charlotte morto nos braços [...] Pois o quadro ‘vivo’, que apresenta a graça da mãe de Deus e sua pureza superior a todos os rigores morais, é precisamente o artificial. Aquele que a natureza oferece um pouco depois mostra o menino morto. E é exatamente o que desvela a essência verdadeira daquela castidade cuja infecundidade sagrada não é, em si mesma, superior em nada à confusão impura da sexualidade que reúne o casal dividido e cujo direito consiste somente em deter a união em que homem e mulher deveriam se perder (BENJAMIN, 2018, p. 82).

Como contraposição dessa fantasmagoria o ensaio apresenta a novela, nela Benjamin parece ler o germe de algo que já se fazia presente nos trabalhos da década de 1910 e será tema fundamental do *Trauerspiel*: a metafísica da criatura. Mais uma vez, não constitui objetivo desse texto ir a fundo sobre esse assunto, mas de qualquer maneira é importante delineá-la para melhor configurar o problema. De maneira resumida, a criatura, como contraposto do fantasma, não se reduz a aparência. Ela aponta, assim como a obra de arte, para o irrepresentável, para algo sem-expressão. Ela configura uma outra relação entre o estético e o político dada no sem-expressão enquanto categoria decisiva da filosofia da

⁸ De novo Hölderlin: “A felicidade é, muito mais, o que liberta aquele que é feliz das cadeias do destino e da rede do seu próprio destino. Não é em vão que Hölderlin chama os deuses bem-aventurados de ‘sem destino’.” (BENJAMIN, 2013, p. 92-93).

⁹ Não se pode deixar escapar a ocasião profundamente política dessa proposição. Não é por acaso que Benjamin trava essa batalha no campo da estética. Essa proposição diz do texto de Goethe, mas diz também, de forma igualmente contundente, da condição política da Alemanha entre guerras. Ela retoma o problema já constatado quanto a Hölderlin; sofrem aqueles que, como sob encanto de uma falsa epicidade, se afastam da luta, ou, antes, esse sofrer mesmo é uma luta. Uma luta que reforça os laços do próprio sofrimento, mesmo, e sobretudo, quando acredita combater pela liberdade.

linguagem e, portanto, da estética, e seu correlato político na decisão como movimento que, ao romper com o meramente natural, com o mitológico, aponta para o campo de ação propriamente humano. Aponta, portanto, para a história e a teologia como superação do destino demoníaco, encarnado no direito e na violência mítica que o constitui, em direção à reconciliação. Otilie é a figura da reconciliação aparente, cuja verdade é a desgraça, isto é, “que as coisas continuem assim, eis a catástrofe” (BENJAMIN, 2009, p. 516). Aquilo que nela se faz presente é a forma particular do conformismo burguês que não soube romper com o princípio esclarecido da autoconservação; “ela perde todo o seu direito e toda sua felicidade ao buscar o pacto com a vida burguesa, a vida abastada, segura” (BENJAMIN, 2018, p. 98).

Nada mais distante do que se passa na novela, onde os amantes, literalmente, saltam rumo à decisão; aquele momento onde algo mais que a “mera vida” natural se insinua. O que se passa na novela — contrapondo-se ao romance e assim apresentando sua verdade —, na leitura de Benjamin, é uma diferenciação entre duas distintas formas de vida. O problema com o fantasma é que ele se encerra na mera vida natural; o fantasma é um mero aparecer, aparecer que por sua insubstancialidade não é capaz de ser mais que essa mera vida mesmo. Acontece que esse problema da mera vida é um dos fios condutores de textos como *Para uma crítica da violência*. Nele, ao se questionar sobre a pena de morte, o direito à auto-defesa, e o dogma da sacralidade da vida, Benjamin aborda diretamente esse problema. “É falsa e vil a proposição de que a existência teria um valor mais alto do que a existência justa, quando existência significar nada mais do que a mera vida” (BENJAMIN, 2013, p. 153-154), além do que, “aquilo que é dito sacro é, segundo o antigo pensamento mítico, o portador assinalado da culpa: mera vida” (BENJAMIN, 2013, p. 154). E não é por acaso que na novela a decisão se dê num salto mortal, à decisão sempre corresponde um risco; risco de saltar sobre a mera vida; arriscar a “existência” para conquistar a “existência justa”. E, se lido ao contrário: risco da recusa em se deixar circunscrever à mera reprodução natural, à mera autoconservação.

E no que diz respeito à oposição entre o fantasma e a criatura vale o mesmo. A “beleza só pode valer como essencial onde a dualidade de nudez e velamento ainda não vigora: na arte e nas manifestações da mera natureza”, de forma que “na nudez sem véu a beleza essencial é removida e no corpo nu do ser humano é alcançado um estado acima de toda beleza — o sublime, e uma obra acima de todas as imagens — a do criador” (BENJAMIN, 2018, p. 113). Pelo fato de o corpo humano “se representar numa ordem superior à do belo” (BENJAMIN, 2013b, p. 19), e, portanto, assim como a verdade, “nada do que seja mortal pode ser

desvelado” (BENJAMIN, 2018, p. 116). “Pois a beleza não torna a ideia visível, mas sim seu segredo.” (BENJAMIN, 2018, p.113). Essa série de proposições acabam tendo por finalidade certa configuração, que talvez no contexto não coloque claramente sua relevância, da seguinte relação:

Para os que amam de verdade, a beleza do amado não é o decisivo [...] Com a paixão é diferente. Qualquer diminuição da beleza, por mais fugaz que seja, faz com que a paixão se desespere. Pois só para o amor o bem mais precioso é a bela mulher; para a paixão, o bem mais precioso é a mais bela mulher. (BENJAMIN, 2018, p. 98).

Eros não se esgota na aparência, mesmo que seja belo aquilo que o atrai, o fundamento dessa beleza é, sob todos os aspectos, misterioso, insondável. Benjamin parece, à la Kierkegaard, estabelecer uma distinção entre a paixão, como aquilo que atrai na direção do mais belo, e o amor, como aquilo torna belo o amado. Contudo, não é o caso aqui de discutir essa economia dos afetos, sua relevância para esse texto se resume na implicação estético-epistemológica que ela acarreta. Isso porque, em Benjamin, a linguagem e o pensamento sempre se imbricam nesse nexos erótico. Assim é dito como comentário a Platão no *Trauerspiel*:

Eros — é este o sentido dessas passagens do diálogo — não traí o seu impulso originário ao orientar o seu desejo no sentido da verdade, pois também a verdade é bela. E o é, não tanto em si, mas para Eros. Afinal, a mesma relação determina o amor humano: o ser humano é belo para aquele que ama, e não em si. E a explicação está no fato de o seu corpo se representar numa ordem superior à do belo. O mesmo se passa com a verdade: ela não é bela em si, mas para aquele que a busca (BENJAMIN, 2013, p. 19).

Esse é o nexos que permite elucidar a relação erótico-problemática encarnada nas questões do belo e do verdadeiro. Não se ama algo porque belo, antes, algo é belo porque amado. Essa relação expõe a forma problemática do ser da verdade, seu caráter inalienavelmente produtivo. O belo é belo para aquele que ama, assim como a verdade é verdadeira em relação ao arcabouço problemático que a produz. Porque, assim como “todo amor alicerçado sobre si mesmo deve tornar-se senhor de seu próprio mundo” (BENJAMIN, 2018, p.101), assim também “cada ideia contém a imagem do mundo”, da mesma forma, o poetificado se descreve como: “estrutura intelectual-intuitiva daquele mundo que o poema dá testemunho” (BENJAMIN, 2013, p. 14). Essa é a raiz do empirismo de Benjamin e, como veremos mais adiante, o que configura a relação essencial que essa filosofia estabelece com a poesia. Embora seja tema da segunda parte dessa dissertação, é possível adiantar aqui que o que se passa nesse movimento é uma operação de totalização a partir dos “objetos”. Aquilo que essa proposição explicita é certa dinâmica onde os objetos não se deixam enquadrar numa

totalidade pré-estabelecida, mas, antes, o oposto, quer dizer, a singularidade é, de alguma forma, ela mesma totalidade. O caráter de investigação empírico imprimido nesse processo se dedica a ler, não o objeto na totalidade, mas a totalidade da perspectiva do objeto. Por isso, as ideias não são coisas que o mundo dá a pensar, mas aquilo que pensa o mundo, ou aquilo no que o mundo se pensa. A questão nunca se resume a conhecer o objeto, mas implica, sobretudo, saber aquilo que o objeto conhece. Como tão bem descrito por Benjamin nesta síntese, obtusa à primeira vista, da forma de conhecer primeiro romântica: “o ser-conhecido de uma essência através de uma outra coincide com o autoconhecimento do que se conhece, com o do que conhece e com o ser-conhecido do que conhece através da essência que ele conhece” (BENJAMIN, 2011, p. 65).

Mas terminemos de caracterizar as diferenciações no interior das relações à aparência. O fantasma já foi suficientemente descrito, e se opõe à criatura no fato de esta não se limitar às manifestações da mera vida nela. De forma que, tanto a criatura, como a obra de arte, implicam na impossibilidade de desvelamento total; implicam também, na característica singular que faz com que a aparência nelas não torne visível sua ideia, mas sim seu segredo. E, o ponto que distingue a obra e a criatura do fantasma é justamente um ponto de intersecção entre ética e estética na linguagem. É o sem-expressão que garante à obra sua forma e a diferencia da uniformidade mitológica do fantasma, mas é também o seu correlato, a decisão, o lugar onde a criatura é capaz de romper com a cadeia de retribuições do destino; o lugar onde ela é mais que a mera vida nela, onde se opõe a eterna repetição do mesmo, que a final é o que define a dinâmica mecânica do fantasma. Ou seja, se resumido ao nível mais elementar, aquilo que estabelece essa diferença é a temporalidade a que se submete a aparência. De um lado, o tempo cronológico-mecânico do destino; de outro, uma outra temporalidade que ainda resta caracterizar, mas que atende pelo nome de *Ursprung*. Ainda é possível abordar essa diferenciação sob outro aspecto. Perto do fim de seu ensaio sobre Goethe, Benjamin estabelece mais uma comparação, uma que pode nos auxiliar a dar mais uma volta na distinção entre a obra de arte e a bela aparência: “é a vida da cigarra que, sem alimento e bebida, canta até morrer”, diz o texto citando um comentário de Bernoulli ao *Matriarcado* de Bachofen. Tão somente o signo uraniano de uma aparência informe que se consome no próprio aparecer. Quando que, para a obra de arte vale o ditado rosiano: “o sapo não pula por boniteza, mas porém por precisão”.

Para encerrar essa primeira parte da dissertação, ainda resta formular a série de desdobramentos consequentes de toda a problemática já apresentada na ideia de *ideal do problema*. A proposta é seguir as proposições do próprio Benjamin e uma pequena consideração feita sobre elas por Benedito Nunes. Ideal do problema é figura teórica decisiva para a articulação entre filosofia e poesia no pensamento de Benjamin, e ele o faz configurando a relação imanente da crítica. Todas “as obras de arte autênticas têm seus irmãos no âmbito da filosofia. Pois aquelas são justamente as figuras nas quais aparece o ideal de seu problema” (BENJAMIN, 2018, p. 80). Já sobre o que seja esse ideal:

A totalidade da filosofia, o seu sistema, é de um poderio superior ao que pode exigir a quinta-essência de todos os seus problemas, uma vez que a unidade na solução de todos eles não pode ser indagada [...] Decorre daí que não há nenhuma pergunta que abranja a unidade da filosofia por meio da indagação delineada. O conceito dessa pergunta inexistente, que indaga a unidade da filosofia, está assinalado na filosofia pelo ideal do problema. Contudo, mesmo se o sistema não pode ser indagado em nenhum sentido, ainda assim há configurações que, sem serem perguntas, têm a mais profunda afinidade com o ideal do problema. Estas são as obras de arte (BENJAMIN, 2018, p. 80).

Ou seja, aquilo que expressa o ideal do problema é certo limite da racionalidade; certo diferencial entre o fenômeno e a conceitualização que leva ao estado de coisas em que a verdade se coloca como ideia reguladora, como ideal da convergência dos problemas. Ou seja, o “conhecimento é questionável, a verdade não [porque] se a unidade integral na essência da verdade fosse questionável, então a questão teria de ser: em que medida a resposta a ela está desde logo dada em cada resposta concebível que a verdade pudesse dar a qualquer pergunta?” (BENJAMIN, 2013b, p. 18). Aquilo que o pensamento sabe é possível questionar, mas a articulação sistemática — teórica mesmo, isto é, a configuração objetiva do olhar —, a convergência ideal de seus problemas, não. Assim, se o ideal persiste como ideia não realizada da totalidade do sistema filosófico ele, ao mesmo tempo, aponta para um limite problemático entre o fundamento e o fundado, como sintetiza Nunes:

A palavra ‘ideal’, na expressão de Walter Benjamin, é um termo-chave do idealismo germânico, usado crítica e especulativamente. Kant empregou-o de maneira crítica para assinalar a função reguladora das Ideias racionais — Deus, por exemplo — sobre o conhecimento. Como ideia de uma causa absoluta dos fenômenos, que ultrapassa a experiência, extrapolando a categoria de causalidade, e desligada do tempo e do espaço, Deus não pode ser realmente conhecido. Representa, porém, relativamente à ordem empírica de nossos conhecimentos, o ideal de unidade de todas as causas: a ideia apenas reguladora, de alcance metodológico, da ciência total, do sistema completo do universo (SALES, 2013, p. 171).

E voltamos ao problema da experiência e suas condições de possibilidade, bem como da impossibilidade de exposição do fundamento por parte do fundado. O que, inclusive, caracteriza o paradoxo dessa regressão infinita implicada nesse círculo fundamento-fundado. E acarreta ainda o seguinte desdobramento:

Em filosofia, método e concepção se interligam. Assim, o método fenomenológico é a consecução da fenomenologia, e a fenomenologia é, em si mesma, uma posição metodológica [...] Aplicar o método da fenomenologia já pressupõe a compreensão prévia da obra como totalidade significativa de níveis distintos, que mantêm entre si nexos de fundação e de complementação [...] Por conseguinte, o que a filosofia pode conhecer da literatura é o que dela já compreendeu antecipadamente, segundo a perspectiva em que se situa (SALES, 2013, p. 171).

Daí que soem aporéticas as proposições benjaminianas para a crítica de arte, contudo, não há nelas nada de “aporético”. Uma vez que, essa teoria não consiste num olhar que adequa os objetos ao espaço-tempo, antes, falamos aqui do olhar melancólico, ou seja, aquele que só vê os objetos como estranhos, inadequados, ruínas, verdadeiros monumentos anacrônicos. Isso de aporético, certa falta aparente de método, se resume na recusa de ler a crítica como mero juízo sobre a obra; recusa de ler na crítica a explicação parafrásica da obra. A isso já nos referimos, o que surge com força agora nesse ponto, seguindo o nexo romântico-reflexivo, é que a relação entre filosofia e poesia não se resume ao que é possível à filosofia conhecer da obra de arte. Pelo contrário, não compete à filosofia expor o fundamento (último ou primeiro) da obra, pois “não há tais elementos no interior do ‘poetificado’”, antes, o que a relação com a poesia faz é expor o a-fundamento da filosofia mesma, isso porque a tarefa da crítica “permite ao ideal do problema aparecer na obra de arte, em uma de suas manifestações sensíveis” (BENJAMIN, 2018, p. 80). Pois o que a crítica “demonstra por fim na obra de arte é a possibilidade virtual de formular o seu teor de verdade como sendo o mais elevado problema filosófico” (BENJAMIN, 2018, p. 81). Há um movimento palindrômico nessa operação, uma mútua tradução; a crítica sabe algo da obra, mas esse algo é aquilo que a obra sabe da crítica e do mundo. Consequentemente, o belo, enquanto conjunto de expressão e sem-expressão, isto é, enquanto persistência do não-saber no saber, interroga o pensamento — mesmo que como interrogação não se formule.

A verdade é a verdade posta pelo arcabouço conceitual-problemático que a formula, isso leva à situação curiosa de que a busca pelo fundamento verdadeiro dos objetos fundados, seu desvelamento, redundando uma regressão infinita, vertigem da alegoria que escava o sem-fundo da história e da linguagem. Mas em todo esse contexto há um problema mais

elementar que consiste nas relações entre pensamento e linguagem. É porque compreende a ideia como nome, como linguagem, que Benjamin é capaz de estreitar o parentesco entre arte e filosofia. O que se passa com a filosofia de Benjamin é o mesmo procedimento que ele lê em Schlegel, não se trata simplesmente de uma filosofia da arte, mas da reivindicação de algo de artístico para a filosofia. Esse elemento poético é justamente aquilo que, no contexto sobre a linguagem, aparece como *Medium*. A filosofia de Benjamin não busca apenas compreender as obras de arte, mas compreender as coisas de modo geral como obras. Porque é na arte que se realiza de forma mais fecunda a recusa em subsumir o corpo da obra numa totalidade que lhe seja exterior. Aquilo que Benjamin percebe como dinâmica fundamental da linguagem, seu caráter de *Medium*, é algo dado por perdido, ao menos desde a queda de Bebel, mas, que de alguma forma, se sustenta e atualiza na história da arte, mais especificamente na história das formas estéticas: uma relação não instrumental (nem intencional!), da linguagem e do pensamento.

Dizer que seja essa inalienável corporeidade da linguagem, o *Medium*, a mídia, aquilo que, da arte, Benjamin contrabandeia para o interior da sua filosofia é dizer, ao mesmo tempo, daquela especificidade do seu pensamento que tudo reduz a objeto bruto. Objeto sem-sentido, pura singularidade estética, cuja verdade não consiste na abstração dessa corporeidade. Antes, a única verdade possível desse objeto estético é aquela que surge, não como desvelamento, mas como revelação, ou seja, aquela que chama a coisa pelo nome próprio. Revelação, que não revela a coisa por detrás do nome, “a lâmpada é a lâmpada-linguagem”, mas que aponta a tradução como a forma possível da relação erótico-produtiva entre diferentes. O que está em jogo aqui é que, assim como a decisão ética, o pensamento não se reduz a consciência individual, transcendental ou não. O pensamento precisa ser expresso em linguagem, porque a linguagem é o lugar comum do pensamento, sua “sociabilidade lógica”. Porque “uma existência que não tivesse nenhuma relação com a linguagem é uma ideia; mas nem mesmo no domínio daquelas ideias que definem, em seu âmbito, a ideia de Deus, uma tal ideia seria capaz de se tornar **fecunda**¹⁰” (BENJAMIN, 2013, p. 51).

Pensar, nesse quadro, é ler e escrever, e assim ele se configura como histórico. Ele é aquilo que se transmite de uma geração para outra, mas que, nessa transmissão, perde seu sentido e se transmite como materialidade bruta. Cada geração é como uma criança perante o passado puro, encarnado naquelas imagens arcaicas, cada geração deve refazer o caminho do

¹⁰ Grifo nosso.

conhecimento, ela deve decifrar esses hieróglifos deixados pelo passado, deve construir sua própria história nesses objetos cujo sentido original ela desconhece, mas que a todo momento lhe exigem interpretação. Daí que as *Passagens* mostrem o retorno do mito na tecnologia. Cada infância realiza um diferencial de tempo, em cada uma os objetos se atualizam como produção, como nova configuração significativa, cuja estrutura objetiva se define na materialidade corpórea da escrita. Isto é, a cada geração cabe um aprendizado mimético que se realiza no movimento do semiótico ao mágico, da semelhança sensível à extrasensível, e de volta:

Todos os elementos miméticos da linguagem constituem uma intenção fundada, isto é, eles só podem vir à luz sob um fundamento que lhes é estranho, e esse fundamento não é outro que a dimensão semiótica e comunicativa da linguagem. O texto literal da escrita é o único e exclusivo fundamento sobre o qual pode formar-se o quebra-cabeça. O contexto significativo contido nos sons da frase é o fundo do qual emerge o semelhante, num instante, com a velocidade do relâmpago (BENJAMIN, 1987, p. 112).

Para encerrarmos essa primeira parte, retomemos a distinção de princípios que estabelecemos na introdução, isto é, de que a pergunta pelo começo – pela *Arché* – é o que estabelece a relação necessária entre filosofia e poesia. E que essa relação de parentesco tem sua filiação no problema, ou seja, que o ponto onde se identificam deriva justamente de sua origem problemática. A poesia compreende a ideia de princípio como mito, história do começo e, ao mesmo tempo, como condição de possibilidade. Como aquilo que aconteceu antes do tempo e, portanto, configura esse tempo como repetição daquele acontecido; como no caso Perséfone-outono, por exemplo. E, o que se passa com a filosofia é a decisão por excluir a história do começo como horizonte de explicação, em favor da observação dos fenômenos empíricos como forma de chegar ao fundamento; como configuração ideal das condições de possibilidade da experiência. De forma, que a filosofia despe a ideia da origem da sua ambiguidade poética. Por isso, Costa reclama para essa diferença de princípios entre filosofia e poesia uma diferença entre interpretar e inventar, respectivamente.

O que se passa – não à toa é dito da filosofia nascente ser uma filosofia da *physis* – é que essa filosofia privilegia o dado recolhido pela sensibilidade e localiza nele seu próprio fundamento, em detrimento da fabulação mítica, cuja operação é produzir um tecido narrativo que não conhece aquilo sobre o que fala, mas o torna pensável. Daí ser tudo água, ou tudo fogo, para ficarmos com Tales e Heráclito. Benjamin, e esse é um dos pontos característicos do seu platonismo, embora reivindique um profundo sensualismo erótico, até mesmo, e

sobretudo, como forma de pensar e escrever, ainda assim, não permite à questão circunscrever-se a *physis*, não como no caso grego. Porque em Benjamin a verdade não se diz da *physis* viva, mas daquela que se consome; não se trata da vida natural das coisas, mas de sua história. Por isso a ideia é linguagem, não visão da essência. Se em Benjamin algo de transcendente se insinua, como no mito e na filosofia de Platão, ele significa algo totalmente distinto. Nesse contexto, o transcendente não figura como qualidade ideal que fundamenta sua repetição, mal ou bem sucedida, a partir de uma tautologia: a justiça é justa, a coragem corajosa, etc. Antes, isso que transcende a *physis*, essa metafísica portanto, é o indicie de uma outra temporalidade que não a repetição circular grega.

O que se passa nesse contexto é que a reaproximação de filosofia e poesia realizada no pensamento de Benjamin, nos termos da tarefa do tradutor, se dá na concepção de que toda invenção é interpretação, a poesia é a tradução da linguagem da natureza em linguagem humana. Da mesma forma, toda interpretação é inventiva, poética, porque é o que lhe resta excluída a hipótese parafrástica. E o que opera essa exclusão é a ideia da linguagem como *Medium*, quer dizer, essa configuração singular da linguagem onde seu corpo significante e seu campo virtual de significação espiritual, não podem ser dissociados; não há lugar para abstração nesse contexto. O teor de verdade é o do teor material, e o sem-expressão não pode ser dito fora daquilo que se expressa. Como quando, em *Infância e história*, Giorgio Agamben exprime ao escolher de epígrafe do texto a seguinte citação de Leonardo: “O matematici, fate lume a tale errore! Lo spirito non ha voce, perché dov’è voce è corpo” (AGAMBEN, 2014, p. 19). “Onde há voz, há corpo”, essa é a questão fundamental dessa filosofia da linguagem, apresentá-la é tarefa do próxima parte. Assim como configurá-la na sua implicações em torno da ideia de *Ursprung*.

PARTE 2

V - O SISTEMA NA FORMA DA ARTE

Esse ponto não pode começar sem certa polêmica; são fartos na obra de Benjamin os momentos onde o pensamento sistemático é criticado, mas as críticas do mito, da cronologia, do símbolo, para ficar nesses, são tão numerosas quanto. E o que se passa é que a filosofia de Benjamin não descarta nem a ideia de mito nem de tempo cronológico, tampouco de símbolo. Benjamin, diferentemente da operação padrão do pensamento esclarecido, nunca se interessou pela estéril iconoclastia racionalista, quer dizer, sua operação não consiste na denúncia da inverdade e, conseqüentemente, destruição das imagens arcaicas, pelo contrário, seu trabalho sempre se deu destruindo o contexto orgânico onde essas imagens são domesticadas como forma de liberar sua potência redentora. De forma que muitas das caracterizações de Benjamin, sobretudo as da década de 1990, que apresentam seu pensamento como a-, ou anti-sistemático, algo como um desconstrucionista *avant la lettre*, parecem pouco convincentes.

Novamente, é verdade que não são poucos os momentos na obra de Benjamin em que a crítica do pensamento sistemático aparece. Também procede o reconhecimento da sistematicidade do pensamento filosófico, de seu discurso sem fraturas, como aquilo que reduz o não-saber ao há muito conhecido. Ainda assim, algo parece escapar a essa forma de ver, pois, de certo, ela encontraria dificuldades ao tentar explicar a série de proposições metodológicas-programáticas que atravessam toda a obra de Benjamin. Negar à filosofia benjaminiana qualquer sistematicidade, negar que haja nela certa perspectiva que à articula em função do ideal de seus problemas, seria negar espaço à uma série de elementos absolutamente fecundos desse pensar. Pense-se, por exemplo, no *Conceito de crítica de arte no romantismo alemão*; de todos os trabalhos de Benjamin, este é de longe aquele onde é

mais evidente a forte intenção sistemática. E a explicação que vê na forma do texto as demandas do modelo “tese de doutorado” já não soa suficiente. Mesmo o *Trauerspiel*, embora da forma esotérica que lhe é própria, não evita o pensamento sistemático, não abre mão da conexão estrutural. A hipótese aqui é a de que o que se passa é que a ideia de sistema não é abandonada, mas ressignificada e pensada sob uma racionalidade muito distinta daquela que é alvo de críticas por parte do próprio Benjamin. Não por acaso, teremos por foco os dois textos acima citados.

“O sistema na forma da arte” é a nomenclatura escolhida por Benjamin como título para o ponto onde aborda o problema do sistema, no primeiro romantismo. A operação aqui consiste, portanto, em pensar em Benjamin alguns elementos pensados por ele a respeito do romantismo. O argumento parte da constatação de uma ambiguidade na posição romântica diante do problema do sistema em filosofia. Essa ambiguidade não é outra coisa que uma posição, em especial de Schlegel, para a qual não ter um sistema é pior do que ter um, o que leva à possibilidade de pensar uma outra construção sistemática por parte do romantismo. A proposição que dá início ao encadeamento argumentativo é justamente o tipo de regressão infinita que marca o problema do sistema em Benjamin, diz Schlegel sobre o conceito alternante, expressão do sistema da filosofia cíclica:

Pode-se a cada conceito e a cada prova perguntar novamente por um conceito e sua prova. Daí a filosofia ter de começar, como a poesia épica, pelo meio, e é impossível recitá-la e contar parte por parte de modo que a primeira parte fique completamente fundamentada e clara para si. Ela é um todo, e o caminho para conhecê-la não é, portanto, uma linha reta, mas um círculo (*apud* BENJAMIN, 2011, p. 51).

De pronto, chama a atenção certa torção tipicamente romântica do conceito kantiano de crítica; não é possível esclarecer a jurisprudência das faculdades, não há acesso pleno ao fundamento antes do pensar, ele é desde sempre produtivo. E isso o aproxima da poesia épica e da *arché* conseqüentemente. O pensar sempre começa do *meio* (*Medium?*), o que, talvez nem tanto para o romantismo, mas certamente para Benjamin, implica não apenas um nexos temporal-progressivo, antes, diz apenas que não conhecemos a fundo o fundamento, assim como a série causal-dedutiva da história do pensamento transmitida na linguagem. Não conhecemos absolutamente a especificidade da formação das palavras com as quais pensamos e escrevemos. Daí que também não se possa saber adiante, quer dizer, o pensamento, assim como a linguagem, atravessa aquele que pensa e escreve, mas não é sua propriedade. Tão perdido está o conhecimento pleno do fundamento quanto o absoluto das conexões implicadas

no texto escrito. Disso, Benjamin estabelece, na leitura do romantismo, uma geografia do pensamento onde, entre a simples reflexão originária e a simples reflexão absoluta, mora a filosofia. Benjamin segue apresentando o procedimento com o qual é capaz de extrair as coordenadas problemático-sistemáticas do pensamento romântico:

Se a concepção sistemática fundamental da *Athenäum* é constituída pela arte como medium-de-reflexão absoluto, ela encontra-se constantemente substituída por outras designações, que provocam a aparência de desconcertante multiplicidade de seu pensamento. O absoluto aparece ora como cultura, ora como harmonia, como gênio ou ironia, como religião, organização ou história (BENJAMIN 2011, p. 52).

É bastante relevante essa consideração. O movimento feito por Benjamin é o de extrair da multiplicidade de determinações românticas do absoluto a forma da arte. O *Medium* é a forma da linguagem nesse arcabouço conceitual e conceitualizante. Tratando-se de história ou de religião, o fundamento sob o qual o absoluto se deixa pensar é o *Medium*, a imediaticidade da linguagem. A filosofia não pode conhecer o significado original daquilo que reflete nem as consequências finais do que diz, ela não é capaz de reconstruir a série infinita das causas que a determinam. Aquilo de onde parte a reflexão filosófica, dessa forma, não é o sistema, nem a mediação pela qual o objeto se constitui, também não é a formação do sujeito filósofo que medeia a apreensão do objeto, mas o objeto bruto, imediato, tal qual nos chega. O que se passa é que isso não redundava numa apologia da presença, não em Benjamin certamente; esse objeto bruto, essa relação de mediação por imediatez, não delega a última palavra àquilo que o objeto expressa e que nele é autoidêntico, porque nessa expressão mora uma forma muito particular de sem-expressão, sem a qual o objeto não pode ser verdadeiramente apresentado e que só desdobra sua potência na sobrevida, na traduzibilidade. Por isso tudo, pode ser dito de Benjamin, que assim como “o absoluto era para Schlegel, na época da *Athenäum*, o sistema na figura da arte [...] [também Benjamin] não buscou compreender sistematicamente o absoluto; antes, ao contrário, tentou compreender de maneira absoluta o sistema” (BENJAMIN, 2011, p. 53-54).

E isso é assim, isto é, esse sistema se configura tendo por ponto de partida o *meio* (medium), porque, em Schlegel, “os pensamentos sistemáticos não possuíam a supremacia no seu espírito [...] o interesse estético preponderava sobre tudo” (BENJAMIN, 2011, p. 52). O que leva à conclusão de que “quase nunca se distingue a trama de seus pensamentos sob o desenho que a recobre” (BENJAMIN, 2011, p. 52). Não é à toa que logo surge a proposição que identifica essa forma absoluta de pensar o sistema como misticismo, que não consiste de

outra coisa que a concepção da individualidade do sistema, ou antes, do sistema como um conceito individual: “Não são todos os sistemas indivíduos [...]?” (SCHLEGEL *apud* BENJAMIN, 2011, p. 54). Ao que complementa Benjamin: “Pois certamente, se este fosse o caso, então poderia se pensar em penetrar sistemas em sua totalidade tão intuitivamente como uma individualidade” (BENJAMIN, 2011, p. 54). O que de pronto empurra o problema para a questão da terminologia mística, porque o modo de pensar de Schlegel, “em oposição àquele de muitos místicos, distingue-se pela indiferença com relação à evidência intuitiva [...] Ele busca, para resumir numa fórmula, uma intuição não intuitiva do sistema, e a encontra na linguagem” (BENJAMIN, 2011, p. 55). Na linguagem, no *medium*, não *Mittel*, ou seja: “O místico consequente não deve simplesmente deixar indefinida a comunicabilidade de todo conhecimento, mas negá-la totalmente” (SCHLEGEL *apud* BENJAMIN, 2011, p. 54). E isso se dá porque o “saber caminha apenas para o interior, é para e em si mesmo incomunicável [...] Apenas através da exposição chega [...] a comunhão [...]. Pode-se de certo aceitar que há um saber interno a toda exposição ou além da mesma; mas este é [...] tão incompreensível quanto privado de exposição” (SCHLEGEL *apud* BENJAMIN, 2011, p. 54).

Conceber absolutamente o sistema, nesse contexto, assim como a fórmula de uma intuição não intuitiva, que por isso se configura na linguagem e não na comunicabilidade, são formas pelas quais Benjamin busca explicar certa proposição da qual pode ser derivado o todo do pensamento sistemático romântico, assim como o do próprio Benjamin. Pois de que outro lugar pode ser depreendida a sistematicidade de um trabalho como o *Trauerspiel* senão da profunda intuição de Schlegel de

que frequentemente as palavras se compreendem melhor a si mesmas do que aqueles que as usam, [...] que sob as palavras filosóficas deve haver ligações de ordem oculta; [...] que a incompreensibilidade a mais pura e mais sólida advém exatamente da ciência e da arte, que partindo da filosofia e da filologia, têm em mira justamente o compreender e o tornar compreensível (*apud* BENJAMIN, 2011, p. 57).

Isto é, colocar um problema. O vínculo imanente entre poesia e filosofia leva ao incompreensível como o mais elevado objeto e salvaguarda para o pensamento o não-pensamento. Essa é a questão do místico, do mistério, da poesia, a verdade por eles expressa é um problema, não um saber. Evidentemente o problema comporta suas soluções e delas não pode ser separado, mas a inversão operada no contexto, como já mencionamos, é a de que só é possível pensar o que não se sabe, só é possível pensar o que não se compreende; mesmo nelas, e sobretudo nas coisas sabidas, só é objeto do pensar aquilo de

incompreensível, qual seja? A totalidade das conexões sistemáticas dada na singularidade enquanto objeto estético individual, aquela que só é revelada quando da destruição da totalidade aparente. E isso fica patente em certa resignação contida no conceito romântico de crítica:

os românticos aludiram ao mesmo tempo sob o nome de crítica ao reconhecimento da insuficiência inevitável de seus esforços, procuraram mostrá-la necessária e, finalmente, aludiram com este conceito àquilo que se poderia designar a necessária incompletude da infalibilidade (BENJAMIN, 2011, p. 60).

Não é casual, para voltar a insistir nessa questão, o elogio de Benjamin ao estranho e a crítica da totalidade orgânica; aquilo que compõe naturalmente, numa totalidade orgânica, não pode ser pensado. Ele nem ao menos aparece como tematizável, meramente compõe a paisagem, a não ser quando destruído seu contexto orgânico; quando deixa de ser natureza viva e passa à ruína; quando a morte lhe esvazia a alma. Disso decorre o exemplo paradigmático da “Obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica”, aquele que diz da missa. A potência alegórica da reprodutibilidade técnica se mostra no momento em que a missa pode ser escutada num quarto. No seu contexto natural, tradicional, orgânico, isto é, na igreja, a missa não implica algo de desconhecido, antes, ela é algo sabido desde sempre; ela nem ao menos é capaz de tematizar-se, não salta à totalidade, mas a compõe como paisagem natural. No momento em que a reprodutibilidade o arranca do contexto doméstico, no momento onde se perde o sentido aurático, na sua sobrevida, é implicado, portanto, um saber problemático vedado ao contexto orgânico e que se diz como traduzibilidade.

Não se trata, portanto, de uma sistematicidade constituída como reunião arbitrária de conhecimentos parciais, cuja continuidade opera estabelecendo princípios gerais, supostamente filosóficos, que acabam por encobrir a descontinuidade fundamental entre os diversos campos científicos, como aparece na crítica do *Trauerspiel* (2013b, 21-22). Menos ainda é o caso de haver nessa construção uma noção de totalidade dada pela experiência cronológica do tempo, onde os objetos não têm realidade em si, mas apenas aquela que lhes é conferida na totalidade exterior onde são domesticados. E que, portanto, não são outra coisa que o ponto arquimediano inextenso postulado como o momento ideal em que se pode perceber as coisas de acordo com o antes e com o depois. Compreender sistematicamente o absoluto é, pois, justamente isso; significa reduzir a multiplicidade singular à série dos pressupostos gerais das quais aquelas são deduzidas e nas quais têm realidade, como as espécies em relação ao gênero, e cujo sentido consiste na adequação entre fenômeno e

sistema. Sendo o sistema entendido como o conjunto das coordenadas que, por adição, esclarece o fundamento e, assim, é capaz de dele deduzir as coisas fundadas. O movimento registrado na operação que vai da compreensão sistemática do absoluto à compreensão absoluta do sistema é aquele que descreve a diferença já comentada entre conhecer algo, numa totalidade ou sistema do qual é deduzido, e conhecer aquilo que a coisa conhece. No segundo caso, o sistema decomposto no absoluto, revela uma descontinuidade essencial dada na singularidade dos elementos que compõem o *medium*, e configura uma totalidade descontínua, porque é dada no singular; algo como um mosaico. Ou seja, não se trata tanto de uma totalidade una e contínua sob a qual os fenômenos singulares se deixam deduzir, mas uma multiplicação do descontínuo dessa totalidade, uma vez que ela passa a ter uma configuração singular como perspectiva dos objetos que a expressam, como configuração dos elementos coisais reunidos pelo conceito.

Daí que todo esse contexto deságue na terminologia mística, no *Witz*, no neologismo, no nome próprio como conceito sistemático-individual. Pois a unidade romântica é uma infinidade” (BENJAMIN, 2011, p. 115). E “o termo, o conceito, continha para ele [Schlegel, Benjamin?] o germe do sistema, era no fundo nada mais que um sistema mesmo pré-formado [...] A reflexão é o ato intencional de compreensão absoluta do sistema, e a forma adequada da expressão deste ato é o conceito” (BENJAMIN, 2011, p. 55). Porque “conceito”, nesse quadro, implica algo mais que a mera atividade taxonômica onde se submete a singularidade, como espécie, a um sistema genérico cuja finalidade é comunicar e tornar comunicável:

O pensamento justamente no qual o mundo pode ser recolhido em uma unidade e que pode-se dilatar novamente em mundo [...] é o que se denomina conceito [...] então se deveria certamente com mais razão denominar-se sistema apenas um conceito mais abrangente (SCHLEGEL *apud* BENJAMIN, 2011, p. 56).

A terminologia mística “constitui a tentativa de chamar o sistema pelo nome, isto é, compreendê-lo de tal modo em um conceito místico individual que os contextos sistemáticos sejam incluídos nele” (BENJAMIN, 2011, p. 56). O que no fundo se opera nesse sistema da filosofia cíclica é uma forma de pensar que põe em xeque o dado claro e distinto da lógica da identidade contradição. Apenas numa forma de pensar para a qual o absoluto pode ser sistematicamente abarcado, pode haver uma lógica da identidade/contradição; apenas mediante o postulado de uma totalidade cuja definição se dá pelo somatório de singularidades que ela comporta, como um gênero; apenas para essa totalidade A é igual a A e diferente de não-A. Mas no *medium-de-reflexão* não há não-eu, “pois tudo é si-mesmo” (BENJAMIN,

2011, p. 38), de forma que a gramática do conceito que dilata em mundo não pode ser a do terceiro excluído. Antes, o que ela realiza é aquela “reconciliação imediata do condicionado com o incondicionado” (BENJAMIN, 2011, p. 118), onde algo é si mesmo apenas à medida que é outra coisa; o si-mesmo já é uma tradução, ou melhor: toda singularidade ao ser si-mesma é, ao mesmo tempo, expressão singular da totalidade.

Aliás, essa é a trama conceitual que envolve a relação entre obra e Ideia da arte. É com sua autolimitação formal que a obra configura-se como singularidade. Ao mesmo tempo, essa forma singular encarna, como ironia objetiva, o germe crítico destinado a dissolvê-la na regularidade absoluta que é o devir das formas. E, se vista ao contrário, a Ideia da arte é, ela mesma, uma obra; o devir das formas mesmo constitui uma obra e é isso que confere individualidade à sua Ideia. Do mesmo jeito, essa Ideia está presente em toda e qualquer obra singular como, justamente, aquilo que dissolve essa forma e liga as obras singulares no medium-das-formas. A Ideia da arte é uma obra de arte, essa obra é um romance; e aquilo que a forma do romance expressa no regular das formas é a sua apresentação sobre um fundamento que lhe é estranho: a Ideia de poesia é a prosa. Mais especificamente, o fundo prosaico e regular no qual se conectam todas as obras, e onde a Ideia se autolimita em obra.

De qualquer maneira, nos interessa chamar atenção para o fato notável de uma série muito extensa dessas proposições românticas a respeito do sistema, saltarem às vistas no meio das construções mais próprias ao pensamento de Benjamin. Essa tendência mística de chamar o sistema pelo nome, “isto é, compreendê-lo de tal modo em um conceito místico individual que os contextos sistemáticos sejam incluídos nele” Benjamin identifica no romantismo como sendo o conceito de crítica de arte, essa é a rubrica sob a qual o sistema romântico pode ser apresentado e intuído, na sua individualidade. Acontece que, se há um conceito individual sob o qual pode-se designar o todo sistemático da filosofia de Benjamin, se há um nome próprio que nada comunica, mas que nele se encarna numa forma singular a série de problemas que configuram a constelação, em Benjamin, (pode retirar? falar com daday) esse nome é *Ursprung*.

VI - IDEIA: IDEAL

O conceito de crítica de arte no romantismo alemão termina num “capítulo” designado *A teoria da arte primeiro romântica e Goethe*. Usamos aspas em capítulo porque,

de fato, esse ponto do texto não parece um capítulo propriamente, quer dizer, ele não acrescenta nada de novo à caracterização do conceito de crítica de Schlegel e Novalis. O ponto assemelha-se mais à um epílogo onde, depois de suficientemente analisado o conceito romântico de crítica, Benjamin se permite um exercício, algo além da operação de caracterizar o conceito X no autor Y. Nesse último momento do texto, a partir da contraposição de duas filosofias da arte, Benjamin resolve abordar o problema da arte mesma, a situação crítica que se conforma na oposição entre uma filosofia marcada pela afirmação do conceito de crítica e outra assentada na sua negação categórica. Que, ainda segundo Benjamin:

o estudo dessa oposição alarga de modo singular o conhecimento da história do conceito de crítica de arte. Pois essa oposição significa ao mesmo tempo o estado crítico desta história: na relação dentro da história dos problemas, na qual o conceito de crítica dos românticos encontra-se diante do de Goethe, vem à luz imediatamente, em sua pureza, o problema crítico da arte (BENJAMIN 2011, p. 114-115).

De pronto, cumpre notar a forma particular de crítica problemática que viemos apresentando. Isso, porque o movimento que permite a Benjamin essa comparação entre duas filosofias da arte não consiste em considerar seus pressupostos sistemáticos, nem hipostasiar uma realidade objetiva que serviria de critério para a comparação. Não, o que se passa é que o conceito de crítica de arte “permanece uma dependência inequívoca do centro da filosofia da arte. Se esta é negada, se ela é afirmada, depende inteiramente dos conceitos filosóficos básicos que fundam a teoria da arte” (BENJAMIN, 2011, p. 115). Ou seja, é em função de seus conceitos e de seus problemas, que essas filosofias podem ser cotejadas. E seu problema é, segundo Benjamin, o da criticabilidade das obras para os românticos e o da não-criticabilidade para Goethe. Não que Goethe fosse inimigo declarado da crítica e dos críticos, o que ele não admitia era a necessidade da crítica, o que não participa de seu sistema é a ideia de complementaridade da obra implicada na crítica romântica. Goethe reduzia a crítica à pedagogia, não reconhecia nelas a dignidade romântica da crítica como momento essencial da completude da obra.

Estabelecida a diferença problemática, Benjamin passa então a caracterizar as oposições em função de seus conceitos. E, de forma mais abrangente, a distinção categórico-conceitual culmina na oposição entre Ideia e Ideal da arte. “A categoria sob a qual os românticos abarcam a arte é a Ideia [...] Com ‘Ideia’ entende-se neste contexto o *a priori* de um método, correspondendo a ela, portanto, o Ideal enquanto *a priori* do conteúdo agregado. Os românticos não conhecem um Ideal da arte” (BENJAMIN, 2011, p. 115). Desse

Ideal, de “um tal *a priori* parte a filosofia da arte de Goethe. Seu motivo central é a questão do Ideal da arte” (BENJAMIN, 2011, p. 115). Acontece que a função do Ideal é “totalmente distinta da da Ideia. Não é um medium que abriga em si a conexão das formas, conformando-as a partir de si, mas, antes, uma unidade de outro tipo. Só é abarcável dentro de uma multiplicidade limitada de conteúdos puros nas quais se decompõe” (BENJAMIN, 2011, p. 115-116). Dessa forma, “enquanto *discontinuum* limitado e harmônico de puros conteúdos” (BENJAMIN, 2011, p. 116), o Ideal se apresenta como musical. O Ideal goethiano da arte não é aquilo, como a Ideia, produzido pela poesia, pelo seu devir, antes, o Ideal é aquilo que, sob o nome das musas, abarca a ideia de natureza e a torna apta a ser arquétipo da arte; “ou seja: na pluralidade das obras sempre novamente se encontra a unidade da arte” (BENJAMIN, 2011, p. 121). Diferentemente da mesma relação quanto à Ideia onde “na totalidade das obras realiza-se a infinidade da arte” (BENJAMIN 2011, p. 121).

“Aquela infinidade é a da forma pura, esta unidade é a do puro conteúdo. A questão da relação entre a teoria da arte goethiana e a romântica coincide com a questão da relação do conteúdo puro com a forma pura [...] A ideia da arte é a Ideia da sua forma, assim como seu Ideal é o Ideal de seu conteúdo” (BENJAMIN 2011, p. 121). Questão que nem “os românticos nem tampouco Goethe solucionaram [...] nem ao menos a colocaram” (BENJAMIN 2011, p. 122). E que “Apenas o pensamento sistemático pode resolvê-la” (BENJAMIN 2011, p. 122). Acontece que Benjamin toma para si a solução desse problema – hipótese essa que defenderemos no ponto subsequente – ele se volta para o problema da relação entre a forma e o conteúdo absoluto no seu trabalho de fôlego seguinte sobre a arte. *Prólogo epistemológico-crítico* é o nome escolhido para o lugar onde Benjamin retoma o problema dessa relação. Mas, antes, sigamos mais de perto a caracterização do Ideal goethiano.

Estabelecida a diferença acima, segue o texto: “Como a estrutura interna do Ideal é, contrariamente à Ideia, inconstante, logo, também, a conexão deste Ideal com a arte não é dada em um medium, mas, antes, marcada por uma refração” (BENJAMIN 2011, p. 116). Quer dizer, aquela dinâmica característica da Ideia, onde, na regularidade das formas, se estabelece a imagem da Ideia da arte como formada na conexão entre as obras singulares, não pode ter seu lugar no Ideal. E não pode porque:

A fonte originária da arte não se encontra, segundo a concepção de Goethe, no eterno vir-a-ser, no movimento criador no medium-das-formas. A arte mesma não faz seus arquétipos estes se encontram anteriores a toda obra criada, naquela esfera da arte onde esta não é criação, mas, antes, natureza. Abracar a Ideia de natureza e, deste modo, torná-la apta para ser arquétipo da arte (para ser puro conteúdo), este

era, em última análise, o esforço de Goethe em sua averiguação dos fenômenos originários (BENJAMIN 2011, p. 166-117).

Daí que os puros conteúdos não possam “ser encontrados em obra alguma” (BENJAMIN 2011, p. 116), diferentemente da Ideia. Porque, sob a perspectiva do Ideal, a obra é um torso, ou seja, um esforço parcial de apresentação daquele conteúdo intuído; que não pode, na contramão da Ideia, juntar-se a outros torsos de uma maneira que do seu crescimento orgânico se vislumbre a totalidade em devir da Ideia. É preciso insistir, o Ideal “não é produto, mas, antes, segundo sua determinação gnosiológica, é Ideia no sentido platônico [...] Certamente as obras singulares participam dos arquétipos, mas não existe uma passagem de seu domínio para o das obras” (BENJAMIN 2011, p. 118). E assim o é, porque, quanto aquela reconciliação do condicionado com o incondicionado que marca o primeiro romantismo, sobre ela “Goethe pensou de modo resignado” (BENJAMIN 2011, p. 118). E a diferença das posições é expressa na clássica “querela dos antigos e modernos”; a resignação de Goethe, nesse contexto, implica a admissão das “obras dos gregos [...] como que arquétipos relativos, modelos” (BENJAMIN 2011, p. 116). Quando “no pensamento romântico, tudo se rebelava contra esta solução” (BENJAMIN 2011, p. 118). O que se passa é que em

relação ao Ideal o torso é uma conformação legítima, no medium-das-formas ele não tem lugar. A obra de arte não pode ser um torso, deve ser um momento em movimento e transitório na forma transcendental vivente. Na medida que ela se limita em sua forma, se faz transitória numa configuração casual, numa configuração passageira torna-se, no entanto, eterna via crítica (BENJAMIN, 2011, p. 119).

O problema adquire sua feição mais concreta nessa querela; Schlegel e Novalis polemizam contra Goethe justamente nesse ponto, porque o Ideal, enquanto algo anterior à qualquer produção, acaba por remeter uma sobrevalorização da antiguidade. A natureza é o arquétipo da arte, no sentido platônico da unidade da ideia e de sua ausência de início, e nesse sentido ela é normativa, ou, antes, tipificadora. Os românticos “não podiam reconhecer modelos, obras autônomas e fechadas em si, configurações cunhadas de modo definitivo e subtraídas à progressão eterna” (BENJAMIN 2011, p. 120). Daí que para o romantismo não haja uma antiguidade em si, a antiguidade não antecede sua produção, “pois erra-se muito quando se acredita que existe antiguidade. Apenas agora a antiguidade começa a surgir” (NOVALIS *apud* BENJAMIN, 2011, p. 120). Ou seja, o romantismo não pode admitir a existência de algo dado fora da reflexão; não pode haver uma antiguidade, tampouco um Ideal que não é produzido no atual. Assim, a arte grega não pode ser pensada nem como Ideal

acabado nem como torso, mas apenas como um momento casual que, dissolvido pela crítica no regular-formal, agora compõe a Ideia da arte.

Contudo, mesmo que entre a obra e o Ideal não haja nenhuma passagem, como há entre a obra e a Ideia, ainda assim é preciso que haja entre eles uma relação. Assim, as “obras não podem atingir aqueles arquétipos invisíveis – mas intuídos cujos guardiões os gregos conheciam sobre o nome de musas, elas podem apenas em maior ou menor grau assemelhar-se a eles” (BENJAMIN 2011, p. 116). Acontece que esse assemelhar da obra visível ao arquétipo invisível, não pode “conduzir à similitude, e não pode ser atingido via imitação” (BENJAMIN 2011, p. 116). Isso, porque os arquétipos naturais “como tais não podem ser encontrados em obra alguma” (BENJAMIN 2011, p. 116), e essa natureza também não é visível na “natureza do mundo” onde “ela estaria decerto presente, mas escondida (dissolvida na aparição) (BENJAMIN, 2011, p. 118). De forma que o arquétipo nunca é objeto da percepção, mas constitui uma intuição; e por isso, a crítica não lhe pode ser essencial, pois como poderia o crítico avaliar na obra uma intuição que só compete ao poeta? Daí que “os arquétipos são invisíveis, e o ‘assemelhar’ indica exatamente a ligação do perceptível em mais alto grau com o, em princípio, apenas intuível (BENJAMIN, 2011, p. 116). Como quem, partindo da semelhança sensível, é capaz de traçar uma semelhança extrassensível, em que os contextos sistemáticos agrupados nos elementos coisais do conceito é capaz de apresentar a Ideia/Ideal como configuração problemática daqueles?

Benjamin segue caracterizando a relação Ideal-obra; a “proposição, ‘a obra de arte imita a natureza’, pode ser correta [...] desde que se compreenda como conteúdo da obra de arte a natureza mesma e não a verdade natural” (BENJAMIN, 2011, p. 117). Porque o “correlato do conteúdo, o exposto [*Dargestellte*] (portanto, a natureza) não pode ser comparado com o conteúdo” (BENJAMIN, 2011, p. 117). Quer dizer, aquilo que a obra apresenta como sua verdade não pode ser comparado ao conteúdo dessa exposição – assim como o poetificado não se compara ao poema –, e isso se dá porque o “exposto só é visível na obra; fora dela só pode ser intuído. Um conteúdo verdadeiramente natural da obra de arte pressuporia que a natureza fosse o padrão no qual ele seria medido; no entanto, este conteúdo mesmo deve ser a natureza visível” (BENJAMIN, 2011, p.117), não verdadeira. É que, paradoxalmente, “apenas na arte, mas não na natureza do mundo, a natureza verdadeira, intuível, como um fenômeno originário, seria visível imagetivamente, enquanto na natureza do mundo, ela estaria de certo presente, mas escondida (dissolvida na aparição)”

(BENJAMIN, 2011, p. 118). Uma tentativa de síntese dessa relação do arquétipo com a obra poderia se desdobrar numa lógica propriamente platônica: O Ideal é o arquétipo, pensado como fenômeno originário; acontece que esse arquétipo nunca pode ser totalmente reduzido à percepção. Isso porque, na natureza do mundo ele nunca é objeto da percepção, quando muito pode ser intuído. E na obra, onde se apresenta como verdade, sua conformação é o torso, quer dizer, quando se torna objeto da percepção, o Ideal só é percebido como esforço particular, como algo incompleto. Espécie de tarefa resiliente, que não consiste de outra coisa que a produção de uma verdade absolutamente desprovida de realidade fora de suas expressões.

Talvez seja possível abarcar esse problema sob a perspectiva da anedota mencionada por Benjamin para explicar o pensamento de Goethe; a edição brasileira do texto de Benjamin reproduz em nota a referida anedota:

Zêux pintou um cacho de uvas; alguns pardais que voavam por perto tentaram debicá-las. Parrásio pede a Zêux para o acompanhar a seu estúdio, onde lhe demonstraria que podia fazer algo semelhante. No estúdio, Zêux pediu a Parrásio para puxar a cortina que cobria a pintura. Mas a cortina era pintada. Zêux reconheceu a superioridade de Parrásio: ‘Eu enganei os pardai, mas tu me enganaste a mim’” (*apud* BENJAMIN, 2011, p. 140).

Ao que Benjamin acrescenta: “Os gregos não eram naturalistas [...] a narrativa aparenta apenas uma grandiosa perífrase para exprimir a natureza verdadeira como conteúdo das obras mesmas” (BENJAMIN, 2011, p. 117). Natureza verdadeira que deve ser diferenciada de modo “rigorosamente conceitual” (BENJAMIN, 2011, p. 117) da natureza do mundo. Ou seja, no que nos interessa, aqui se dá um caso típico de torção benjaminiana das citações. Aqui, faz convergir a doutrina das ideias como movimento de destruição da realidade enganosa, a verdade da natureza não se dá na natureza! Mas o Ideal, ao mesmo tempo, diz que essa verdade pode ser intuída e apresentada na obra como torso. Nessa contraposição da Ideia e do Ideal, essa é a ideia a ser defendida, Benjamin esboça os elementos que configuraram a ideia de origem. Nesse ponto específico, essa dinâmica da origem se apresenta num nexos sobretudo visual. Dizer que a verdade da natureza não é visível na natureza, mas apenas na obra, é algo como a descrição da apresentação como imagem roubada à destruição do contexto orgânico. Por isso uma anedota absolutamente pictórica, porque o que a tela do pintor, a câmera do fotógrafo, e mesmo o texto do filósofo, só adquirem alguma relação com a verdade na medida em que realizam um corte, uma cesura.

Por isso esse assemelhar não conduz à similitude; ele busca a semelhança de algo que só se torna objeto da percepção na produção dessa semelhança. Ou melhor, se visto do contrário: o “Ideal da arte como objeto da intuição é, portanto, uma perceptibilidade necessária a qual nunca aparece de modo puro na obra de arte mesma, enquanto esta, com tal, permanece objeto da percepção” (BENJAMIN 2011, p. 116).

De forma que essa semelhança que a obra busca no arquétipo não a faz representativa, mesmo que modelar e tipificadora; o Ideal não é menos produtivo que a Ideia, o que os diferencia quanto a produção é que o Ideal implica algo anterior ao produzido, mesmo que sua verdade só se diga no “produto”. Ao passo que o romantismo não pode tolerar a existência de algo que se dê anterior à sua produção. Porque mesmo o fenômeno passado só adquire realidade quando atualizado, não como algo fechado e completo: um “em-si” que não se torna “para-nós”. Assim, embora haja antiguidade, ela não é antiga, mas sempre atual. Quanto ao Ideal, não há passagem entre a arte e o conteúdo do qual a arte é feita; a arte até é produção, mas o Ideal que se oferece à intuição do poeta e constitui objeto do assemelhar não é produzido pela obra mesma; o que a obra realiza é um recorte na totalidade aparente como forma de apresentar a verdade numa perceptibilidade parcial. A obra, diante do Ideal, tão somente intui o conteúdo e apresenta-o, na sua verdade, como um torso, ou seja, como uma perceptibilidade mínima (perífrase) sob a qual esconde-se todo um universo de não-percepções; como recorte, cuja montagem dá visibilidade à ideia. Não estranha que do problema da Ideia e do Ideal da arte à monadologia seja um pulo, mas isso é assunto do próximo ponto.

Por agora, cabe ainda mencionar que se os românticos não atingem o Ideal da arte, Goethe tampouco atinge a Ideia. Isso porque “Goethe interpreta a forma da arte como estilo. Todavia, ele viu no estilo o princípio formal da obra de arte” (BENJAMIN, 2011, p. 122), ou seja, a forma assume um caráter determinado normativamente pelo conteúdo, mas “apesar de o conteúdo das obras constituir o arquétipo, o tipo não precisa determinar de modo algum sua forma” (BENJAMIN, 2011, p. 122). “O conceito de arquétipo perde porém seu sentido para o problema da forma, tão logo ele deva ser pensado como sua solução” (BENJAMIN, 2011, p. 122). O que se passa é que o arquétipo do conteúdo não pode ser o modelo normativo da forma, pelo contrário, “diante da forma deveria justificar-se um arquétipo, uma natureza, deveria produzir-se como arquétipo da forma uma vez que a natureza em si não poderia sê-lo como que uma natureza-arte” (BENJAMIN, 2011, p. 122). Toda essa configuração – que

pode ser reduzida à proposição de que em Goethe o conteúdo é pensado como determinação natural, naturalista, da forma – assume a expressão de um “naturalismo sublime” (BENJAMIN, 2011, p. 122), onde Goethe, ao recorrer, assim como os antigos, à “soluções míticas” (BENJAMIN, 2011, p. 122) para o estilo, acaba contando um mito; “o conceito goethiano de estilo conta um mito” (BENJAMIN, 2011, p. 122). Qual seja? O da adequação simbólica entre a ideia, em sentido platônico, e a forma sobre a qual ela é apresentada, exposta. O conceito de forma de Goethe conta um mito, porque nele não há a marca daquela arbitrariedade do alegorista; no sistema goethiano, há um naturalismo que supõe o arquétipo do conteúdo como uma determinação da forma. O mito contado pelo Ideal de Goethe é aquele do “momento feliz”, momento onde o significante e o significado coincidem sem resíduos numa forma simbólica.

De todo esse arcabouço, o que de fato nos interessa é perceber como a conclusão do *Conceito de crítica de arte no romantismo alemão* coloca um problema que não se restringe à comparação entre duas diferentes filosofias da arte. O que Benjamin procura apresentar é que nessa oposição é possível vislumbrar um problema complexo e que diz respeito à situação da arte e da crítica mesmas. Acontece que a “soleira desta questão a presente investigação não pode ultrapassar” (BENJAMIN, 2011, p. 121), ou seja, no contexto da tese de doutorado, Benjamin se limita a apresentar o problema, mas não esboça uma solução. Ultrapassaria em muito os objetivos do estudo do conceito de crítica romântico fazê-lo. Assim, a dialética entre a Ideia e o Ideal da arte, como forma de atualização do problema da crítica, acaba ficando para próxima crítica de fôlego: o *Trauerspiel*.

VII - O SISTEMA DO PRÓLOGO

Benjamin, desde o começo da redação do *Trauerspiel*, sempre esteve muito consciente do absurdo que o texto implicava. Se lido sozinho, isto é, mesmo para quem conhece as referências do texto, mas ignora a filosofia de Benjamin, o texto é praticamente incompreensível. E isso não se dá por nenhuma atitude *blasé* de Benjamin, a erudição e a construção linguística complicadíssimas no texto não são produtos da presunção do escritor; a forma como o livro apresenta a ideia de *Trauerspiel* não é outra coisa que a consequência da construção sistemática do místico. A dificuldade de compreensão do texto é o produto de uma filosofia que não está voltada para comunicação. Ignoro se houve quem contasse o número de

orações coordenadas do texto, mas arriscaria dizer que o texto é, senão majoritariamente, ao menos, relativamente, constituído por coordenação, não por subordinação. Afora a resistência às definições axiomáticas, aos nexos causais, aos pressupostos gerais válidos, além do contexto dos problemas que os formula; tudo isso é índice da construção sistemática do texto, não de sua ausência. Esse sistema é o da terminologia mística, e sua construção, constelacional-coordenativa, é a forma de uma constituição dada na linguagem, não na comunicação. O texto é formalmente idêntico à sua proposição sistemática, isto é, “quase nunca se distingue a trama de seus pensamentos sob o desenho que a recobre” (BENJAMIN, 2011, p. 52).

O recurso da subordinação, dentre outras coisas, é a forma pela qual se fundamenta um discurso coerente com a finalidade de representar algo diferente desse discurso. Parte-se de um axioma geral e complexo que organiza os outros elementos do texto no sentido de tornar-lhe comunicável. O texto escrito é descartável, ele é o que resta efetuada a comunicação. Benjamin contrabalança essa relação pensando o texto escrito como uma construção material cujo campo de significação é mais fecundo quanto menos o texto se preocupa em comunicar; centrífugo, não centrípeto; prenhe de traduzibilidade. Um campo cujo raio é dado na extremidade conceitual de seus pormenores materiais, que não pertencem a quem lê, tampouco a quem escreve, mas que persistem, constituindo eles mesmos um saber. Daí que não seja possível estudar o livro de Benjamin sob um método diferente daquele que tem de “a cada frase parar para recomeçar” (BENJAMIN, 2013b, p. 17), como quem detém-se em “‘estações’ para refletir” (BENJAMIN, 2013b, p. 17); e isso porque “seu próprio objeto não é determinado pela necessidade de ser apropriado pela consciência, ainda que seja um consciência transcendental” (BENJAMIN, 2013b, p. 17-18). O que se passa é que “aquilo que mais importa deve ser a prática de sua forma, e não a sua antecipação num sistema” (BENJAMIN, 2013b, p. 16). Assim, o “pensamento volta continuamente ao princípio, regressa com minúcia a própria coisa” (BENJAMIN, 2013b, p. 16).

Se nos for permitido uma classificação algo grosseira, diríamos que o *Prólogo*, enquanto construção sistemática “inspirada no reino das ideias”, se divide em duas séries de proposições. Uma série polêmica: *O nominalismo de Burdach*; *Verismo, sincretismo, indução*; *Gêneros artísticos em Croce*; *Esquecimento e falsa interpretação da tragédia barroca*; “*Apreciações*”; *Barroco e expressionismo*. Onde, embora participe a construção sistemática, ainda assim, predominam os momentos negativos. E uma segunda série, mais

propriamente teórico-metodológica, cuja divisão já se organiza sob a forma produtiva; quase como um índice das proposições que desenharam o traçado da ideia: *O conceito de tratado; Conhecimento e verdade; Beleza filosófica; Divisão e dispersão no conceito; A ideia como configuração; A palavra como ideia; A ideia não classifica; Origem; Monadologia*. Nessas proposições, Benjamin sintetiza uma série de elementos de outros textos, incluindo o problema da Ideia-Ideal; e aquilo que acaba realizando é uma atualização dos problemas e dos conceitos de 1916. Nosso foco, portanto, recai sobre a segunda série de proposições.

Feito esse pequeno comentário sistemático-formal, resta dizer que nosso percurso aqui é o de seguir a cronologia do *Prólogo*, de suas proposições “teóricas”, e nesse itinerário caracterizar a ideia de origem enquanto síntese da forma e do conteúdo absolutos, isto é, como solução para aquilo que a tese de doutorado identificou como problema crítico da arte. E o texto começa tendo por epígrafe uma citação recolhida dos *Materiais para a história da teoria das cores*, de Goethe, e já coloca o problema nos seus termos:

Dado que nem no conhecimento nem na reflexão nos é possível chegar à totalidade, porque àquele falta a dimensão interior e a esta a exterior, temos necessidade de pensar a ciência como arte, se esperamos encontrar nela alguma espécie de totalidade. Essa totalidade não deve ser procurada no universal, no excessivo; pelo contrário, do mesmo modo que a arte se manifesta sempre como um todo em cada obra de arte particular, assim também a ciência deve poder ser demonstrada em cada um dos objetos de que se ocupa (*apud* BENJAMIN, 2013b, p. 15).

De saída, a epígrafe do livro sobre o barroco, se lida como uma espécie de epílogo do trabalho sobre o romantismo, dá conta da proposta, que dizer retoma o problema aberto ao fim da tese de doutorado. Como é possível compreender na reflexão, como mostram os românticos, o objeto da filosofia não é o conhecimento. A ideia de um conhecimento objetivo é estranha à reflexão, nela, essa forma de conhecimento não indica uma relação, antes, uma ausência de relação. De forma que, a reflexão confere aos “objetos” uma interioridade; certa “subjetividade” encarnada na relação, que já descrevemos, onde aquilo que se sabe do objeto coincide com aquilo que o objeto sabe, e esse processo é sempre atual. Contudo, e essa é a raiz da crítica de Benjamin à reflexão, falta à reflexão uma dimensão que lhe seja exterior. Com isso, é possível adiantar um argumento que consiste em assentir a proposição de Seligmann-Silva de que não há nada fora o medium-de-reflexão, isto é, que nada existe de exterior a “rede de oposições criadoras do ser” (SELIGMANN-SILVA, 2007, p. 42). Contudo, se admitirmos que Benjamin concorda com a citação de Goethe, então teremos que considerar a possibilidade de que esse sistema do *Prólogo* também reivindique algo de fora da

reflexão? Porque, se assim for, então também pode parecer plausível que esse algo seja, precisamente, o Ideal de Goethe. Aquilo onde “na pluralidade das obras sempre novamente se encontra”? (BENJAMIN, 2011, p. 121), “do mesmo modo que a arte se manifesta sempre como um todo em cada obra de arte particular, assim também a ciência deve poder ser demonstrada em cada um dos objetos de que se ocupa”?

Isso posto, o texto começa por assentar sua forma como tratado filosófico; reivindicar o tratado como forma é o meio encontrado por Benjamin para criticar o sistema dogmático. Acontece que a “doutrina filosófica assenta na codificação histórica, e por isso não pode ser demonstrada *more geometrico*” (BENJAMIN, 2013, p. 15-16). Não é possível abstrair da regularidade dos fenômenos uma série de postulados gerais que assentem um sistema de onde os fenômenos se deduzem como espécies de gêneros. Dizer que a filosofia seja codificada historicamente implica, antes, que o saber nela contido não pode dela ser abstraído, mas deve ser lido no seu código. Ela não se demonstra matematicamente, como uma equação representa uma operação, antes, se serve de um código que não foi por ela criado; e que se alterará quando lida pelas próximas gerações. A recusa da necessidade de apresentação por parte do sistema matemático tem como pressuposto a diferenciação entre o conhecido e suas expressões. Representar algo por uma equação matemática é pressupor um saber abstrato que se comunica por um conjunto de “meros signos”, mera convencionalidade para uma finalidade instrumental. “O que o conceito oitocentista de sistema ignorou foi precisamente essa alternativa da forma filosófica, colocada pelos conceitos da doutrina e do ensaio esotérico” (BENJAMIN, 2013b, p. 16). O que essa alternativa coloca é a apresentação como método, isto é, “caminho não direto [...] esse é o caráter metodológico do tratado. A sua primeira característica é a renúncia ao percurso ininterrupto da intenção” (BENJAMIN 2013b, p. 16). Isso se a filosofia “quiser conservar a lei de sua forma, não como propedêutica mediadora do conhecimento, mas como representação¹¹ da verdade, então aquilo que mais importa deve ser a prática dessa forma, e não sua antecipação num sistema” (BENJAMIN, 2013b, p. 16).

¹¹ Há aqui um problema com a tradução que convém expor. A edição que utilizamos é a traduzida por João Barrento, publicada pela editora Autêntica. Ela traz algumas decisões questionáveis, como a tradução de *Trauerspiel* em drama trágico. Contudo, há nela um problema mais grave que consiste na tradução de *Darstellung* (apresentação) em representação - *Vorstellung*. De forma que, não há distinção em vários momentos entre os vocábulos.

E nisso o objeto da filosofia se distingue do conhecimento; enquanto um “haver” o conhecimento se define como aquilo de “apropriado pela consciência, ainda que seja uma consciência transcendental” (BENJAMIN, 2013b, p. 18). E, portanto, é “próprio dele um caráter de posse, para o qual a representação é secundária” (BENJAMIN, 2013b, p. 18). A verdade, objeto da filosofia, dessa forma, passa ao largo da consciência; não têm a ver com a consciência, nem mesmo a transcendental. Porque ela se realiza na linguagem, não na comunicação. Não participa da verdade o pensamento que não é apresentado na linguagem, que não têm existência material. Porque o pensamento, a ideia, não é aquilo que resta, abstraídas suas expressões, mas aquilo que as expressões mostram como sua configuração. Daí que não se trate de representar a ideia, mas dissolver o “real”, na sua elementaridade, no conceito. E, no conjunto organizado pelo conceito na linguagem, mostrar, numa visibilidade parcial, a ideia como Ideal problemático. Diferente do conceito, a ideia nunca é objeto da intenção; ela não é aquilo que o texto intenciona atingir, mas aquilo que no texto se apresenta independentemente da consciência que pensa, escreve e lê. A verdade é do texto, não do escritor que dele se serve para comunicá-la, nem do leitor que nele percebe o que lhe interessa. Diante disso, o argumento segue pela crítica do sistema:

Para que a verdade seja representada como unidade e singularidade não é de modo algum necessária a conexão dedutiva cerrada da ciência [...] Essa sistematicidade fechada não tem em comum com a verdade mais do que qualquer outra representação que procure assegurar-se dela através de meros conhecimentos ou complexo de conhecimentos (BENJAMIN, 2103b, p. 21).

Ou seja, o método aditivo tão criticado nas “Teses sobre o conceito de história”. Ele opera uma atividade taxonômica que agrupa o diverso de acordo com suas diferenças e identidades supostas para, a seguir, ser capaz de extrair dessa classificação a série de pressupostos sistemáticos, fundamentados como abstração dedutiva a partir da recorrência dos fenômenos. O problema desse método é que ele pretende sistematizar o absoluto; ele crê que, por meio de um desenvolvimento progressivo, é capaz de, pela adição de novos conhecimentos particulares, abarcar cada vez mais o ser da verdade; justamente como ideal progressivo. O que se passa nesse processo é que essa operação não pode se dar sem que todo fenômeno, todo acontecimento, no nexos que é próprio à adequação, seja reduzido ao fundamento hipostasiado. Não parece absurdo afirmar que Fichte fosse um dos personagens nos quais Benjamin pensava com essas proposições. O que esse sistema desenvolve e Benjamin não pode tolerar é a formulação de princípios puros da razão, forma pura da lei,

aplicáveis em qualquer contexto à quaisquer fenômenos, que, afinal de contas, faz dos fenômenos meras expressões do sistema; sistematicidade que parte, “não da diversidade das disciplinas, mas pretensos postulados filosóficos” (BENJAMIN, 2013b, p. 21). Isso porque cada “novo campo científico autônomo traz consigo novos pressupostos sem fundamento dedutivo, e em cada um deles se dão por resolvidos problemas prévios com a mesma ênfase com que se afirma a sua insolubilidade em outros contextos” (BENJAMIN, 2013b, p. 21). Novamente, a configuração problemática que começamos a caracterizar e que ainda se repetirá muitas outras vezes nesse texto. O conjunto de problemas que constrói o campo das disciplinas, por mais que se dê num *continuum* de formas, implica uma descontinuidade fundamental. **Porque seu fundamento não é outro que o posto idealmente no conjunto dos seus problemas.** E esse contexto não se reduz às humanidades, lembre-se, por exemplo, do conflito secular entre química e física quanto ao modelo atômico. Não há uma totalidade real, para a qual cada ideia representa um “território”; cada ideia é um “sol”, nela está contida a imagem do mundo, essa é a raiz da sua descontinuidade.

O que se passa é que, feita essa crítica à ideia de sistema, ela não é abandonada, mas retomada, em termos familiares, a Benjamin. Assim, aquilo que a sistematicidade progressiva via como “atrasado”, a descontinuidade do método, Benjamin salva; Benjamin lê uma potência no conceito de sistema, se arrancado ao contexto que faz do Ideal do sistema uma tarefa infinita a ser realizada no desenrolar vazio do tempo. Daí que

esta descontinuidade do método científico está tão longe de configurar um estágio inferior e provisório do conhecimento que poderia, pelo contrário, favorecer a sua teoria, se não viesse intrometer-se a ambição de se apropriar da verdade, que permanece uma unidade sem saltos, através da acumulação enciclopédica de conhecimentos (BENJAMIN 2013b, p. 21).

Essa falta de fundamento não é um estágio provisório que seria superado pela unificação metodológica numa unidade lógica e sem fraturas, que serviria de fundamento para a explicação das coisas fundadas; não se trata de subsumir toda realidade corpórea-fenomenológica em postulados e axiomas gerais e generalizantes que explicam de antemão a coisa. E isso é assim, porque o “sistema só tem validade quando a sua estrutura se inspira na própria constituição do mundo das ideias” (BENJAMIN, 2013b, p. 21), e, assim sendo, comporta uma dimensão insondável do seu fundamento, no sentido que a ideia só possui visibilidade na expressão e a expressão é para a ideia um torso. Não parecem essas proposições apontar para um inimigo do pensamento sistemático, antes, parecem prenunciar a

construção de um sistema, cuja estrutura se inspira no mundo das ideias. De forma que, se os fenômenos não podem ser aquilo que deriva do sistema como o fundado do fundamento, também não se reduzem à mera empiria, daí sua referência à ideia.

Os fenômenos, porém, não são assimilados pelo reino das ideias de forma integral, na sua mais rude configuração empírica, misturada com a aparência, mas apenas, salvos nos seus elementos básicos. Eles desfazem-se de sua falsa unidade para, assim divididos, poderem participar da unidade autêntica da verdade (BENJAMIN, 2013b, p. 21-22).

E esse sistema, se apresentado na sua dinâmica, reúne uma série de elementos que já descrevemos. Os fenômenos não são salvos na ideia da forma como aparecem, aquilo que o conceito realiza é a destruição dos vínculos orgânicos que tornam o objeto por demais familiar. O movimento salvífico, restaurativo mesmo, deve ser lido, como faz Gagnebin, na chave da história natural, isto é, nele há um componente preservativo. Um trabalho de preservar as coisas do esquecimento, na linguagem. Contudo, isso não basta, não à toa Gagnebin vai além e lembra que há outras formas de esquecimento que a mera falta da memória. “A pesquisa se detém e se mantém no estudo do fenômeno [...] para lhe restituir sua dimensão de objeto ‘bruto’, único e irreduzível; ela o imobiliza nesta brutalidade para preservá-lo do esquecimento e da destruição, cujas explicações já prontas são formas correntes” (GAGNEBIN, 1999, p. 10).

De forma que, disso que responde por salvação, para além do nexos preservativo do colecionador, também participa a potência do caráter destrutivo. Essa se mostra nesse contexto como aquilo que salva da catástrofe, ou seja, da cooptação dos objetos da cultura como despojos dos dominantes; salva, portanto, os objetos da totalidade disposta a domesticá-los e identificá-los com explicações prontas que só reproduzem os valores médios estéticos-políticos, normalizados e normalizadores. Acontece que essa operação deve coincidir imediatamente com outra:

A salvação dos fenômenos por meio das ideias vai de par com a representação das ideias por meio da empiria. Pois as ideias não se representam em si mesmas, mas apenas e exclusivamente através de uma organização dos elementos coisais no conceito. E fazem-no sob a forma da configuração desses elementos (BENJAMIN, 2013b, p. 22).

É que “o conjunto dos conceitos que servem à representação de uma ideia presentifica-a como configuração daqueles” (BENJAMIN, 2013b, p. 22). O conceito diz o fenômeno na sua elementaridade, e assim salva-o da catástrofe. Mas, ao fazê-lo, o conceito mostra a ideia como sua configuração, interpretação objetiva; como aquilo que surge do

traçado que os conceitos desenham ao cobrir os fenômenos nas suas extremidades. E o que surge nesse ponto da argumentação é o mesmíssimo problema que se apresenta a Goethe: se as ideias não são dadas nos fenômenos, antes os fenômenos que ganham sobrevida na ideia, como então são dadas as ideias? “De fato, os fenômenos não estão incorporados nas ideias, não estão contidos nelas. As ideias são antes a sua disposição virtual objetiva, são a sua interpretação objetiva” (BENJAMIN, 2013b, p. 22). Interpretação objetiva, porque a filosofia não implica conhecer o que há por detrás da linguagem; tampouco implica que o que foi pensado se representa nos “signos” que o filósofo usa para comunicar-se. A filosofia não compreende através da linguagem, mas ela também não busca conhecer a linguagem somente; antes, posto nesses termos, o objeto da filosofia, a verdade, é aquilo que a linguagem sabe, não aquilo que dela a filosofia conhece. E se isso é assim é porque

a ideia pertence a um domínio radicalmente diverso daquele que apreende. O critério para definir sua forma de existência não pode, por isso, ser o de dizer que ela compreende em si aquilo que apreende, por exemplo como o gênero compreende em si as suas espécies [...] elas não são nem os conceitos nem as leis das coisas. Não servem para o conhecimento dos fenômenos, e estes de nenhum modo podem servir de critério para a existência de ideias (BENJAMIN, 2013b, p. 22).

“A ideia é definível como configuração daquele nexos em que o único e extremo se encontra com o semelhante” (BENJAMIN, 2013, p. 23). Ou seja, a ideia, a constelação, é aquilo que reúne os fenômenos singulares de acordo com a configuração, traçando assim uma semelhança extrassensível a partir da salvação-apresentação conceitual. Enquanto configuração e interpretação objetiva, a ideia é aquilo que, na linguagem, é capaz de traçar a semelhança oculta sobre a aparência. Quando Benjamin insiste na metáfora da constelação é para reforçar que não há identidade entre os fenômenos subsumidos no conceito, nem entre eles, nem entre os fenômenos e as ideias; a ideia é a semelhança, ela é a configuração obtida ao se traçar a semelhança entre os fenômenos singulares, diferentes entre si, mas onde a ideia estabelece a semelhança como rastro de uma outra totalidade que a aparente. Isto é, “não é o homogêneo que coincide, mas o extremo que alcança uma síntese” (BENJAMIN, 2013b, p. 29-30). Espécie de

empreendimento semelhante, o ler na positividade do dado [...] o rastro e a promessa de uma outra ordem que constitui sua verdade e deveria permitir a salvação. Assim, a origem não designa somente a lei ‘estrutural’ de constituição e totalização do objeto, justamente, ela também testemunha a não-realização da totalidade. (GAGNEBIN, 1999, p. 14)

Daí que, enquanto figura da semelhança, a ideia não compreenda o fenômeno, a imagem não é a cópia daquilo que ela é imagem (não há paráfrase e sim perífrase). A ideia é

aquilo que, destruída a totalidade aparente, salva os fenômenos singulares numa imagem indestrutível onde coincidem os conceitos, nos quais os fenômenos são dissolvidos e salvos na elementaridade, e a ideia é apresentada como configuração daquela conceitualidade. A ideia, nesse quadro, assim como o Ideal, nunca é plenamente um objeto da percepção, antes, ela é o relâmpago mesmo, que, ao surgir da percepção da semelhança, ilumina, no átimo, o mundo na perspectiva da ideia. Tanto a ideia quanto o Ideal são formas do indizível. Se a ideia nunca é objeto da intenção e, na percepção, ela é no máximo torso, ela não pode, de fato, ser dita. Contudo, ela se apresenta, não simbolizada no texto, porque não é objeto do conceito, mas aparece na escrita como seu elemento simbolizante, sua configuração e interpretação objetiva. Por isso as ideias

– na formulação de Goethe: os ideais – são as Mães fáusticas. Permanecem obscuras se os fenômenos não se reconhecem nelas e não se juntarem a sua volta. cabe aos conceitos agrupar os fenômenos, e a fragmentação que neles se opera por ação do entendimento analítico é tanto mais significativa quanto, num único e mesmo lance, consegue um duplo resultado: a salvação dos fenômenos e a representação das ideias (BENJAMIN, 2013b, p. 23).

É que o empírico é “algo de extremo. O conceito procede de algo de extremo” (BENJAMIN, 2013, p. 23). Definir o empírico como algo de extremo não é outra coisa que defini-lo pela sua inadequação; a singularidade do fenômeno, é disso que se trata, é a constatação de que o verdadeiro evento não é aquele desdobrado consequentemente do fundamento, como as espécies são para os gêneros, mas aquele que dele diverge; fenômeno singular é aquele que não se deixa esgotar na sua apreensão conceitual e por isso ele é extremo. E, ao salvar os fenômenos extremos, justamente nessa conceitualidade, configurando-os e sendo presentificada nessa configuração, a ideia se atualiza. Ela não se atualiza no desenvolvimento harmônico e progressivo do fundamento, mas salvando e configurando os extremos que o contradizem, que o cindem.

Por isso uma das muitas formas de se abordar o problema da origem é lê-la no duplo afastamento categórico que ela implica. Se para a *arché* vale a ambiguidade do acontecido e das condições do acontecer, para o *Ursprung* também, contudo, nele, a relação se mostra inversa. Ela se dá numa dupla perda, destruição, produtiva. O primeiro a se perder é o acontecimento original, não se trata mais da apologia da presença encarnada na aura. A aura do acontecer não tem nenhum privilégio ontológico, o “tal qual objetivamente se deu” não tem mais a última palavra. Mas o fundamento, como condição objetiva do acontecer, também não. Não há mais nenhuma superioridade hierárquica entre o ser, a origem e a ideia, em

relação ao fenômeno em devir, mas uma complementaridade. O fenômeno que a ideia salva é aquele que contradiz o fundamento, é o extremo-inclassificável, por isso não é taxonômica a filosofia. Daí que a atualização da ideia sempre seja um corte, uma descontinuidade. Benjamin, assim como Platão, desconfia da realidade aparente; assim como Platão, pensa a ideia como decomposição da realidade enganosa na verdade; diferente de Platão, Benjamin não submete o real à destruição por ele não se adequar plenamente à ideia, mas por se adequar! O problema não é que o devir implique uma realidade categoricamente inferior à ideia, ao ser, pelo contrário, o que leva Benjamin a questionar o dado aparente é sua excessiva adequação à realidade “objetiva”. Assim, a destruição não implica a denúncia do real como inadequado à ideia, mas a destruição dessa excessiva adequação mediante a decomposição da totalidade enganosa numa configuração descontínua, onde a ideia é essa configuração mesma. Configuração essa que não opera identificando o fundamento ao fundado, a ideia não classifica, o que ela faz é riscar o traçado de uma constelação cujos extremos não desenham o círculo do fundamento, mas esgarçam e atualizam a ideia na disparidade do fenômeno,

com efeito, a doutrina das Ideias é interpretada aí não como projeção arbitrária do sensível num vago céu inteligível, mas como esforço de salvar os fenômenos na sua reunião ideal, uma possibilidade cujos signos privilegiados são os nomes [...] Trata-se de saber considerar a realidade dos objetos de maneira suficientemente crítica para nela descobrir, na sua constituição mesma, os rastros de uma outra configuração ideal de cuja memória os nomes são os guardiões (GAGNEBIN, 1999, p. 12-13).

Todo esse processo pode ainda ser visto de outra perspectiva. O *Ursprung* se diz como categoria do tempo e da história. É bem verdade que esse sentido pode ser extrapolado, espacializado. Até porque se implicam na origem o acontecido no princípio e o princípio do acontecido, de forma que ela já contém a ambiguidade que a faz oscilar nesse campo semântico. Afora o nexu pictórico implicado na ideia de exposição. O que, resumindo, permite compreender a origem como condição de possibilidade, como estrutura. Essa leitura é verdadeira, mas parcial. Como mostra Gagnebin, ela define a origem às custas da história. Antes, a origem não é uma categoria “puramente lógica, mas histórica” (BENJAMIN, 2013b, p. 34); isso, porque ela “não se satisfaz com o fenômeno, precisa absorver toda a sua história” (BENJAMIN, 2013, p. 36). Daí que em “todo fenômeno originário tem lugar a determinação da figura através da qual uma ideia permanentemente se confronta com o mundo histórico, até atingir a completude na totalidade da sua história” (BENJAMIN, 2013b, p. 34).

Contudo, “só os extremos são necessários, o processo histórico é contingente” (BENJAMIN, 2013b, p. 26). A origem é uma categoria histórica, mas ela não se limita a enumerar o conjunto da experiência passada dentro das condições de possibilidade da experiência. A origem é histórica, mas a história que ela conta é a história dessas condições mesmas. A origem não é uma categoria sincrônica nem diacrônica, antes, ela está depois dessa distinção, porque o que no fundo ela realiza é a historicização do historicizante. Ela não conta o que se passou sob tais ou quais condições transcendentais apenas; ela registra a história do fundamento mesmo, no lugar onde ele falha. É vastíssimo o número de momentos em que Benjamin realiza essa operação. A alegoria implica uma mudança qualitativa nas condições de possibilidade, na medida que se origina numa nova experiência do tempo; a reprodutibilidade técnica realiza toda uma nova configuração da experiência estética; e a linguagem é o lugar onde se registram as transformações da capacidade mimética, sua filogênese. Aquilo que Benjamin sempre procurou nos fenômenos mais estranhos nunca foi seu exotismo, o interesse é o de, precisamente, buscar na reunião desses objetos que contradizem as condições atuais de possibilidade, a emergência da sua transformação.

Por isso é problemática a sobrevalorização do componente arcaico da ideia de *Ursprung*. Se há restauração do originário, aquilo que ela restaura é justamente o que nele era original. O que o atual restaura no original não é aquilo que nele é arcaico, mas aquilo que nele foi vanguarda. Justamente porque, no nexos que é próprio à alegoria, é sempre outro que se diz, mesmo quando a intenção é dizer o mesmo. Sobre a ideia, Benjamin é bastante claro, nela está implicada certa dinâmica, na sua relação com o nome, que recorre a uma “percepção primordial” que não consiste em outra coisa que a “aura da sua capacidade de nomear em favor de um significado cognitivo” (BENJAMIN, 2013b, p. 24). Assim, portanto, cabe “ao filósofo restituir pela representação o caráter simbólico da palavra, no qual a ideia chega ao seu autoconhecimento” (BENJAMIN, 2013b, p. 25). Contudo, esse símbolo não pode ser salvo simbolicamente, quer dizer, só pode ser salvo alegoricamente; não pode ser salvo como objeto autoidêntico, apenas como ruína, torso.

Enquanto categoria histórica, o *Ur-sprung* se distingue da gênese em vários pontos, mas talvez haja um onde a distinção se torna mais patente. Justamente no “-sprung”, porque aquilo que define a ideia de origem, e o faz em oposição à gênese, é o salto. A natureza, como é sabido, “não dá saltos”, e nisso ela é genética; quando do *Ursprung*, ele não é outra coisa que esse salto. Ele é aquilo que “dos extremos mais remotos, dos aparentes excessos da

evolução, faz emergir a configuração da ideia como totalidade marcada pela possibilidade de uma coexistência daqueles opostos” (BENJAMIN, 2013b, p. 35). Que, ao saltar para fora da totalidade dada na cronologia, estabelece outra totalidade, uma dada no objeto e que, conseqüentemente, não desmembra esse objeto de acordo com o antes e com o depois. Ao contrário, é o tempo mesmo, que condensado na coisa, ou condensado em coisa, estabelece o antes e o depois como pré e pós-história do objeto. Ou, como coloca Gagnebin:

História e temporalidade não são, portanto, negadas, mas se encontram, por assim dizer, concentradas no objeto: relação intensiva do objeto com o tempo, do tempo *no objeto*, e não extensiva do objeto *no tempo*, colocado como por acidente num desenrolar histórico heterogêneo à sua constituição (GAGNEBIN, 1999, p. 11).

Acontece que esse fenômeno da origem, nonexo que lhe é próprio, como já colocado, opera estabelecendo uma complementaridade na relação ser-devir. Quer dizer, nas ideias de mônada e origem “é de novo determinada, no antigo sentido, a tendência de toda formação de conceitos filosóficos: constatar o devir dos fenômenos no seu ser” (BENJAMIN, 2013b, p. 36). A argumentação de Benjamin, se resumida, consiste basicamente em dizer que o ser é, como em Platão, a ideia, ou seja, algo uno e sem tempo. Por sua constituição mesma, por ser algo de “já dado”, a ideia no prólogo é o Ideal de Goethe; essa é a forma de Benjamin criticar o romantismo, porque nas “suas especulações, a verdade, em vez de assumir o seu caráter de linguagem, foi tomada por uma forma de consciência reflexiva” (BENJAMIN, 2013, p. 26). De forma que, o único capaz de encarnar o ser dessa ideia-Ideal, o único lugar livre da intencionalidade da consciência, reflexiva ou não, e que não é produto dos sujeitos que pensam e escrevem, mas como que descende em cascata até atingir-lhe a cabeça; “o ser livre de toda fenomenalidade, o único detentor dessa força, é o ser do nome. É ele que determina o modo como são dadas as ideias” (BENJAMIN, 2013, p. 24); e essa força do nome “não consiste num intencionar que encontraria na empiria sua determinação, mas na força que marca a essência dessa empiria” (BENJAMIN, 2013, p. 24). Isso que não é dado empiricamente, mas que marca a essência da empiria, sua interpretação objetiva e configuração ideal, isso só pode ser uma mônada, ou seja, “os verdadeiros Átomos da Natureza, e, em uma palavra, os Elementos das coisas” (LEIBNIZ, 1983, p. 105).

Mas, antes de passarmos à monadologia, nos atentemos mais de perto para essa relação ser-devir na ideia, certo “co-pertencimento do eterno e do efêmero” (GAGNEBIN, 1999, p. 9). Essa relação opera em Benjamin, como já dito, historicizando os historicizantes, contudo há duas ressalvas nesse contexto. As duas implicam a crítica de Benjamin a Hegel;

“tanto pior para os fatos”, é a fórmula hegeliana para indicar que “cabe ao filósofo estabelecer a conexão entre as essências [...] ainda que no mundo dos fatos elas não se manifestem na sua forma pura” (BENJAMIN, 2013b, p. 35). A maneira encontrada por Benjamin para se contrapor ao que ele identifica como idealismo na proposição de Hegel, é reivindicar para ideia de origem a noção de autenticidade, até porque, ser antigo, ou passado, não torna um fenômeno “automaticamente um momento constitutivo da essência” (BENJAMIN, 2013b, p. 35). De forma que isso de “autêntico” que como um ingresso permite ao fenômeno adentrar à ideia, não é outra coisa que sua inadequação em relação ao fundamento suposto: “O autêntico [...] é objeto de descoberta [...] A descoberta é capaz de trazer à luz no mais singular e intrincado fenômeno, nas experiências mais vulneráveis e toscas, mas também nas manifestações mais requintadas de uma época de decadência” (BENJAMIN, 2013, p. 35). Com isso, Benjamin estabelece que com a ideia de origem estão superadas as oposições entre questões de fato e de direito – porque é só no fenômeno extremo, aquele que salta da gênese, que foge da classificação, que contradiz o fundamento, só nele a ideia se atualiza. Nele coincidem fato e direito, história e estrutura – porque é só no objeto que desmente a classificação que se superam as questões de fato e de direito, só nele o fenômeno é de fato e de direito.

Se nos fosse dada a oportunidade de sintetizar toda essa complexa relação fundamento-fundado, dada na origem; na sua autenticidade, como aquilo que confere ao fenômeno participação na ideia. Se pudéssemos mostrar essa dinâmica numa imagem, diríamos para que se pense num dado de seis lados. Agora, imagine-se um lançar de dados cujo resultado é dois. Seguido de um novo lançamento, cujo número obtido é cinco. A pergunta que se poderia colocar é a seguinte: algo de diferente aconteceu? é possível designar de “autêntico” algum desses lances de dados? Se a resposta for sim, então os fenômenos, os acontecimentos, são somente aquilo que se passa no interior de um campo de possíveis. Não são outra coisa que a efetuação de uma possibilidade, onde o que as distingue é o antes e o depois. E a diferença entre o “dois” e o “cinco” se circunscreve à diferença específica no interior de um gênero, assim como a história seria o enfadonho jogo onde uma hora dá “dois”, outra dá “cinco”. É justamente pelo exposto que nenhum desse lances de dados pode ser dito autêntico. Para que aquilo que ocorreu possa integrar a ideia, a condição do ocorrido, é preciso que ele a contradiga. Só um lance do dado de seis lados cujo resultado fosse sete teria direito de cidadania na verdade, no reino das ideias.

Esse sistema do *Prólogo*, ou sistema inspirado no mundo das ideias, implica, na sua ideia de origem, uma forma específica, e bastante singular, de tempo. Como notou Agamben, um dos muitos lugares de desentendimento entre a filosofia de Benjamin e a tradição marxista é a concepção de tempo. Embora o marxismo implique uma ideia revolucionária de história, ele a faz conviver com uma concepção tradicional do tempo. Isso, porque subjaz ao marxismo o ponto arquimediano da experiência tradicional do tempo, aquele postulado como instância inapreensível, de acordo com o antes e o depois. Por isso Agamben dedica um capítulo de seu texto para fazer uma história das concepções hegemônicas de tempo do ocidente. A conclusão a que chega Agamben é a de que foram poucos os momentos onde o pensamento do tempo escapou aos postulados da física de Aristóteles.

Acontece que em Benjamin se realiza uma ideia de história em consonância com uma noção totalmente diversa dessa forma tradicional do tempo. Agamben busca na tradição um lastro que ajude a compreender o tempo em Benjamin, e o encontra na cariologia da Gnose. A citação é extensa, mas sintetiza o todo do que tentamos exprimir:

O tempo cósmico da experiência grega é negado pela Gnose em nome da absoluta estraneidade, em relação ao mundo, de um Deus (Deus é *allótrios*, o estranho por excelência) cuja ação providencial não pode consistir em conservar as leis cósmicas, mas em interrompê-las. Quanto à orientação do tempo linear cristão no sentido da redenção, ela é negada porque, para o gnóstico, a ressurreição não é algo que deve ser esperado no tempo distante, e sim algo que já aconteceu desde sempre. O tempo da gnose é, pois, um tempo incoerente e não homogêneo, cuja verdade se encontra no átimo de brusca interrupção em que o homem se apossa, com um súbito ato de consciência, da própria condição de ressurecto. Coerentemente com esta experiência do tempo interrompido, a atitude do gnóstico é resolutamente revolucionária: ele recusa o passado, mas reavalia neste, por meio de uma presentificação exemplar, justamente o que fora condenado como negativo (Caim, Esáu, os habitantes de Sodoma), porém sem nada esperar do futuro (AGAMBEN, 2014, p. 120-121).

VIII - CONCLUSÃO: MONADOLOGIA E ALGUNS PROBLEMAS DE PSICANÁLISE

Gostaria, por fim, de pensar essa filosofia, sua ideia de mônada e sua relação com a história, como crítica da consciência e seu nexos representativo. A proposta se divide em dois momentos; primeiro, certa síntese do exposto até aqui sob a perspectiva da ideia de mônada para, num segundo momento, pensar a relação sujeito-objeto implicada nessa crítica da consciência. Como colocamos, há na ideia de mônada benjaminiana certa síntese de Ideia da

forma e Ideal do conteúdo; de maneira que a ideia que Benjamin tem de ideia não é nem romântica nem goethiana. Antes, ela critica a Ideia romântica pela ausência de algo exterior à reflexão e, nonexo temporal que lhe é próprio, algo anterior ao atual, algo original. Não como uma história do começo, que permitiria esclarecer a fundo a série causal que a determina, como se houvesse uma superioridade ontológica do antes sobre o depois, trata-se do exato oposto. Tampouco como fundamento uno do acontecido, abstraído da multiplicidade do acontecer. Antes, o que a ideia de origem coloca não é um fundamento para o atual, mas o a-fundamento que permite a atualização. Quer dizer, é porque cada geração precisa construir a própria história nesses objetos que o passado lega e que, depois de mortos, deixam de fazer sentido, que a repetição que caracteriza a relação do atual com o passado sempre implica uma incompletude produtiva. Produtiva justamente no nexo alegórico que para dizer o mesmo precisa dizer-outro. Assim, a operação estratégica da ideia de origem nesse contexto, nessa forma anárquica com a qual Benjamin pensa a *arché*, é a advertência de que nossa origem, na história e na linguagem, sempre nos escapa, mas que ainda assim, ou talvez, justamente por isso, ela exige ser produzida.

Da mesma forma, esse *Ursprung* também não é o Ideal de Goethe, difere dele na forma de exposição. Benjamin não pode admitir a determinação naturalista da forma pelo arquétipo do conteúdo, o que no fundo leva à crítica de Benjamin ao simbolismo de Goethe. Não há, no nexo implicado na alegoria, uma identificação sem resíduos entre a forma de exposição e o conteúdo da arte. Antes, a toda forma, mesmo pensada como *a priori* da obra, compete certa arbitrariedade característica do alegorista. Daí que a origem seja o profenômeno retirado do contexto mitológico-natural e salvo na ordem do histórico-teológico. Portanto, numa primeira síntese, poderíamos dizer que, na origem, Benjamin retém a formulação positiva da crítica romântica, isto é, produtiva. Retém também a necessidade da crítica como momento de completude da obra e, portanto, assente também ante a noção de um *continuum* formal que se realiza na ideia de prosa como verdade da poesia. O que não resta do modelo romântico de crítica é, precisamente, a ideia de que isso seja uma intensificação por meio de uma consciência reflexiva. Como Benjamin insiste em vários pontos, a ideia não é aquilo intencionado no conceito e a verdade não é objeto da consciência.

Disso se avalia a importância da dinâmica do Ideal; no seu classicismo, o Ideal, é a ideia de arte propriamente antiga e, portanto, traz em si uma concepção de arte marcada por

uma mimese. Acontece que essa mimese não é menos produtiva que a Ideia, porque aquilo que ela mimetiza só é visível na mimese, fora dela só pode ser intuído. De forma que, mesmo sendo o Ideal um arquétipo, ele não é normativo. Isso poderia nos levar a uma outra síntese que consistiria em dizer que, na relação do Ideal com a obra, participa um nexos – antes de tudo, visual – que, na obra de Benjamin, opera como corte na realidade objetiva e apresentação da verdade numa perceptibilidade parcial. Conformado assim, como torso, o Ideal impõe um problema para o pensamento que não se apresenta no absoluto formal. É que a relação da obra como um torso de ideia, conseguido numa operação de corte e cola, leva à constatação de que as “semelhanças percebidas conscientemente [...] são como a pequena ponta do *iceberg*, visível na superfície do mar, em comparação com a poderosa massa submarina” (BENJAMIN, 1987, p. 109). Ou seja, se reduzido ao nexos mais elementar, o que o torso como conformação coloca é um estado de coisas que, para cada percepção singular, há uma infinidade de não-percepções. E isso tudo acrescido da crítica de Benjamin à intuição e à conseqüente transferência do dado intuitivo para a materialidade do fragmento.

De forma que, uma outra maneira de apresentar essa síntese seria remeter ao debate alemão muito próximo a Benjamin; aquele que busca saber se a linguagem é dádiva divina ou invenção humana. Curiosamente, Benjamin afirma ambas as proposições. A linguagem é uma dádiva divina, no sentido de que a linguagem é algo que nos chega, que nos é legado, e sobre o qual não conhecemos o fundo. O lance astuto de Benjamin é perceber que essa dádiva é invenção, que mesmo o conteúdo da linguagem não sendo um produto do sujeito que fala, ainda assim, receber a linguagem como algo de fora é produzi-la como aquilo de mais imanente, de mais próprio.

Posto esse cenário, fica então bastante evidente o salto da ideia para a mônada. Das mônadas, diz Leibniz, é preciso haver uma distinção dada na percepção. De forma que, enquanto singularidade, a mônada implica alguma percepção, precisamente, a percepção dessa singularidade que, por fim, permite que se distingam as coisas. Contudo, toda mônada singular é, ao mesmo tempo, de acordo com sua *harmonia pré-estabelecida*, expressão de todo o universo das mônadas. Ou, na formulação de Benjamin: o “ser que nela penetra com sua pré e pós-história mostra, oculta na sua própria, a figura abreviada e ensombrada do restante do mundo das ideias” (2013b, 36). E não seria forçoso lembrar que, já em 1916, quando da configuração do nome, surge uma proposição muito afeita a essa lógica. Ela diz

que no nome aparece a “lei essencial da linguagem, segundo a qual expressar-se a si mesmo e interpelar todas as outras coisas são um só movimento” (BENJAMIN, 2013, p. 57).

A mônada é algo duplamente expressivo; ela se exprime distintamente na percepção, como singularidade. Por outro lado, as mônadas exprimem de forma indistinta, não-perceptível, todo o universo. A monadologia realiza algo que a Ideia e o Ideal continham em germe. Certa crítica à lógica da identidade/contradição, que se dá, justamente, negando a existência de uma totalidade transcendente às suas expressões, como é o caso da tautologia $A=A$. A totalidade só se diz nas suas expressões singulares, e, nelas, se configura como perspectiva singular da totalidade. Não à toa, essas singularidades não são esquartejadas numa temporalidade exterior e classificadas segundo o antes e o depois. Sua história lhes é interior, o antes e o depois é que devem ser vistos da perspectiva da singularidade; não são as coisas que têm realidade no tempo, o tempo é que passa a ser-lhes uma implicação imanente.

Não é nosso objetivo, nem haveria capacidade, de seguir o argumento de Leibniz como forma de concluir essa comparação. Contudo resta chamar a atenção para uma constatação e dela derivar nosso assunto. É que, como quer Deleuze¹², a monadologia carrega um outro critério para o pensamento, e que já apresentamos. Nela, não participa o “claro distinto” do esclarecimento. Antes, o que nela se implica é um nexos distinto-obsuro, que aliás, é, enquanto jogo de cores, revelador de Leibniz, mas também do barroco como um todo. De forma muito pragmática, esse critério distinto-obsuro é a constatação de que para cada singularidade sabida e percebida não há um fundo claro sob a qual elas adquirem coerência, sob o qual se mostram adequadas. A proposição monadológica é simetricamente inversa, ou seja, tudo aquilo passível de distinção é expressão singular, portanto distinta, de um fundo infinito e obsuro, indistinto. No contexto das proposições de Leibniz toda essa discussão remete aos debates da época acerca do espaço, do vácuo, do infinito e da natureza de Deus. Mas há também uma atualização dessa ideia de infinito da filosofia moderna sob a forma contemporânea do inconsciente. Há larga bibliografia sobre o tema, de nossa parte nos ateremos a uma referência: o próprio Benjamin.

É, quando do texto da “Obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica”, que Benjamin dá um acabamento conceitual a essa discussão. Seguindo os problemas pictóricos que tanto o interessavam, Benjamin passa pela pintura, pela caligrafia, até as câmeras

¹² Ver: *A dobra - Leibniz e o Barroco*. Campinas: Papirus, 2016.

fotográficas e cinematográficas. Segundo ele, a objetiva da câmera, por sua virtualidade técnica é capaz de captar aquilo que, sem a câmera, permaneceria não captável:

O gesto de pegar um isqueiro ou uma colher nos é aproximadamente familiar, mas nada sabemos sobre o que se passa verdadeiramente entre a mão e o metal, e muito menos sobre as alterações provocadas nesse gesto pelos nossos vários estados de espírito. Aqui intervém a câmera com seus inúmeros recursos auxiliares, suas imersões e emersões, suas interrupções e seus isolamentos, suas extensões e suas acelerações, suas ampliações e suas miniaturizações. Ela nos abre, pela primeira vez, a experiência do inconsciente óptico, do mesmo modo que a psicanálise nos abre a experiência do inconsciente pulsional (BENJAMIN, 1987, p. 189).

Quer dizer, assim como a relação entre obra e Ideal diz que a verdade não é perceptível na natureza real, mas apenas numa percepção parcial artificialmente produzida, assim também a realidade manipulada pela técnica é mais verdadeira que a realidade “real”, que a lente supostamente registraria. E isso porque o sem-expressão, que afinal é quem opera o corte, é o lugar onde “algo para além do poeta irrompe a linguagem da poesia” (BENJAMIN, 2018, p. 93). E assim é, porque, como coloca Gagnebin, o sem-expressão, a cesura, é “aquilo que ao mesmo tempo funda a verdade da linguagem e coloca em questão a pretensão de totalidade do discurso” (1999, p. 101). Disso, nos parece relevante para concluir esse texto uma brevíssima comparação entre o inconsciente freudiano e o benjaminiano, como forma de melhor caracterizar essa relação entre o fundo indistinto e a percepção. Resta ainda uma reserva metodológica; as duas ideias de inconsciente que consideramos não podem ser comparadas sem mais, como se nelas fosse possível extrair um princípio geral que servisse de critério. Benjamin pensa com o inconsciente óptico um problema prioritariamente epistemológico e político; ele está interessado na dinâmica onde a câmera salva aquilo que filma e, pelo método da montagem, apresenta a verdade como algo dado às costas da consciência. Já em Freud, o problema é muito diverso; o problema de Freud é pensar a origem do sintoma fora do nexos que o reduz à lesão física. A questão da psicanálise é a clínica, ela é uma atividade terapêutica. Nosso procedimento, portanto, não será o de uma crítica filosófica à psicanálise, longe disso. Interessa-nos produzir um espaço artificial, onde a ideia se veja num contexto estranho e, assim, se reduza aos seus pormenores materiais.

A referência central aqui é “Para além do princípio de prazer”, além de outros textos que lhes são contemporâneos como o “*Unheimlich*” e “Recordar, repetir e elaborar”. Nos ancoramos em “Para além do princípio de prazer” pela série extensa de paralelos com alguns problemas benjaminianos e por ser dos textos de Freud aquele cuja participação na filosofia de Benjamin é mais forte. Seguiremos o argumento de Freud como forma de destacar a

mecânica distinta do inconsciente nos dois pensadores. O texto é famoso por ser algo de uma refundação da psicanálise; de fato, há nele a já bastante conhecida proposição de um além do princípio de prazer, derivada dos casos de neurose traumática. Freud tem diante de si um problema muito concreto que o leva a rever algumas das proposições anteriores. Se o funcionamento normal do aparelho psíquico opera na busca de estabilidade, maximizando o prazer e minimizando o desprazer; e se os sonhos são algo de uma projeção onírica do desejo, por que sonham os traumatizados com o trauma? Se, quando desperto, o traumatizado evita a memória do trauma, por que o retoma em sonho? Por que não sonha com a cura do trauma ou com a vida anterior a ele? Dessa série de problemas, Freud constrói um dos argumentos mais interessantes da história do pensamento europeu, convém ver mais de perto.

O texto não é um relato clínico, mas constitui a série dos trabalhos de metapsicologia a partir da observação de comportamentos que já não podem ser explicados pelo princípio de prazer. Aquela formulação clássica, onde a infância implica a predominância do princípio de prazer, ao qual gradativamente se renúncia no percurso da maturidade. O que se passa é que a criança, devido a sua fragilidade, encontra-se constantemente afastada dos objetos de seu desejo. Para a criança, para o primitivo¹³, há tão somente o seu desejo econômico de maximizar o prazer e se esquivar ao desprazer. Acontece que, diante do perigo que representa a potência exterior para a conservação do sujeito e para realização do seu desejo, o sujeito abre mão da satisfação imediata e interpõe a realidade entre si e o objeto do seu desejo; e é assim, grosseiramente, que o ego é forjado. Nesse momento, surge o princípio de realidade como recalque das pulsões primárias. Ele surge como adiamento da satisfação com a finalidade de garantir ao sujeito sua conservação; o princípio de realidade não subverte o de prazer, apenas o medeia. Na maturidade, as ações ainda descrevem a mesma economia libidinal, apenas a submetem ao crivo da realidade. Assim:

o princípio do prazer é próprio de um modo de funcionamento primário do aparelho psíquico, e que, para a autoafirmação do organismo em meio às dificuldades do mundo externo, já de início é inutilizável e mesmo perigoso em alto grau. Por influência dos instintos de autoconservação do Eu é substituído pelo princípio da realidade, que, sem abandonar a intenção de obter afinal o prazer, exige e consegue o adiamento da satisfação, a renúncia a várias possibilidades desta e a temporária aceitação do desprazer, num longo rodeio para chegar ao prazer. Por muito tempo o princípio do prazer continua como o modo de funcionamento dos instintos sexuais, que são difíceis de ‘educar’, e volta e meia sucede que, a partir desses instintos ou

¹³ Não há, de fato, uma oposição entre aquilo de recalado na vida de um indivíduo e os esquemas de pensamento ultrapassados, mas que, de alguma forma, persistem. Não é nenhuma novidade essa relação metonímica entre o sujeito e a história universal – sobretudo no pensamento alemão –, no texto fundante de Kant, em especial.

no próprio Eu, ele sobrepuja o princípio da realidade, em detrimento de todo o organismo (FREUD, 2010, p. 123-124).

Acontece que uma série de casos clínicos como que desmentem esse esquema tradicional; Freud percebe que muitas vezes o paciente é levado a repetir certas ações que em momento nenhum podem se reduzir a essa economia libidinal, que não servem “para manter baixa a quantidade de excitação” (FREUD, 2010, p. 122-123) do aparelho psíquico. Aliás, é o que define o princípio de prazer: “O princípio do prazer deriva do princípio da constância; na realidade o princípio da constância foi deduzido dos fatos que nos impuseram a hipótese do princípio do prazer (FREUD, 2010, p. 122-123). Levando, assim, a hipótese da existência de um impulso mais primitivo que o de prazer, algo que antecede a própria economia libidinal; uma compulsão à repetição enquanto condição regressiva normal do aparelho psíquico. Um dos primeiros exemplos observados por Freud é uma brincadeira de criança. O menino em questão não apresentava nada de especial, apenas uma afeição muito grande pela mãe e uma situação em que frequentemente a mãe era obrigada a deixá-lo. A brincadeira consiste em jogar longe tudo aquilo que o menino toma na mão. Freud lê nesse comportamento o esquema definido por ele no *Unheimlich*, algo como se brincando a criança repetisse as relações implicadas na formação da psique. Assim, o menino tinha como brinquedo um carretel, com o qual não brincava de carro, nem arrastava pelo chão, mas que arremessava, sempre acompanhado de um “significativo o—o—o—o” (FREUD, 2010, p. 128), que Freud lê como “*Fort*” (“foi embora”). E em seguida, ao recolhê-lo, exclamava: “‘*da*’ [“está aqui”]” (FREUD, 2010, p. 128). Assim, a

interpretação do jogo foi simples, então. Ele estava relacionado à grande conquista cultural do menino, à renúncia instintual (renúncia à satisfação instintual) por ele realizada, ao permitir a ausência da mãe sem protestar. Compensava a si mesmo, digamos, ao encenar o desaparecimento e a reaparição com os objetos que estavam ao seu alcance [...] É impossível que a ausência da mãe fosse agradável ou mesmo indiferente para essa criança. Como pode então harmonizar-se com o princípio do prazer o fato de ela repetir tal vivência dolorosa como brincadeira? (FREUD, 2010, p. 128)

A criança faz daquilo que sofre, a ausência da mãe, um jogo, ela afasta aquilo que lhe foi negado; ao repetir como sujeito aquilo de que foi objeto, a criança é capaz de converter o passivo em ativo e assim se apropriar da experiência, mesmo que isso implique reviver algo

que só pode ser experimentado como desprazer. Por isso, o “lançamento do objeto, de modo que desapareça, poderia constituir a satisfação de um impulso, suprimido na vida, de vingar-se da mãe por ter desaparecido para ele, tendo então o sentido desafiador” (FREUD, 2010, p. 128). O que, nessa leitura, a brincadeira da criança exprime é a dinâmica de disposição e evasão característica do *unheimlich*. Não à toa, Freud se refere a esse mesmo caso no texto que leva o nome do conceito. Há o desejo de satisfação primária, que no nosso exemplo se materializa na mãe, ele é aquilo que de mais familiar pode haver para o sujeito. Contudo a admissão do princípio de realidade implica no recalque daquela satisfação primeira, ele a suprime no inconsciente. Acontece que esse *heimlich* reprimido sempre volta, só que, uma vez recalcado, não pode se repetir sob uma forma que não seja *unheimlich*, infamiliar, inquietante: “pois esse *unheimlich* não é realmente algo novo ou alheio, mas algo há muito familiar à psique, que apenas mediante o processo da repressão alheou-se dela” (FREUD, 2010, p. 268-269).

Com isso, é possível concentrar nossa análise do texto de Freud em dois pontos: nos temas relacionados à repetição e ao destino, configurados na lógica do *unheimlich*, e na caracterização da consciência nesse contexto. O problema todo se resume à oposição fundante da psicanálise entre o ato de recordar e a ação de repetir. Se dá que, de certa maneira, há um processo analítico que consiste em fazer com que o sujeito não vivencie sobre a forma da repetição aquilo que pode ser objeto de uma lembrança. Essa é a raiz da oposição, compete ao terapeuta derrubar as resistências que impedem o sujeito de recordar o reprimido, pois, justamente, é essa incapacidade de lembrar que faz com que ele experimente como repetição aquilo que deveria ser um objeto da memória. “Ele é antes levado a repetir o reprimido como vivência atual, em vez de, como preferiria o médico, recordá-lo como parte do passado” (FREUD, 2010, p. 131); assim o trabalho do médico consiste “em empurrar o máximo possível para a recordação e deixar o mínimo para a repetição” (FREUD, 2010, p. 131). É preciso que o paciente seja capaz de um distanciamento que torne o reprimido um passado ao invés de um atual, “algum grau de superioridade, em virtude do qual a aparente realidade seja sempre reconhecida, afinal, como reflexo de um passado esquecido” (FREUD, 2010, p. 131).

Ainda assim, há resistência a essa memória, não inconsciente, porque o inconsciente não oferece resistência, está sempre buscando descarga, mas do Eu consciente. E, justamente, é pelo princípio de prazer que o Eu evita a reexperiência, mesmo que sob a forma da memória, “pois ele quer evitar o desprazer que seria gerado pela liberação do reprimido, e nós

nos esforçamos, apelando ao princípio da realidade, para conseguir a admissão desse desprazer” (FREUD, 2010, p. 132). A intenção é a de demonstrar ao paciente que aquilo que ele experimenta na realidade como inquietante, a repetição, deve ser reconhecido, “afinal, como reflexo de um passado esquecido” (FREUD, 2010, p. 131).

O que se passa, se disposto numa cronologia, é que a formação da consciência é um produto da castração. Na infância, o que há é o desejo de satisfação primária; a maturidade surge do recalque dessa primeira satisfação, sua castração, pelo princípio de realidade que passa a organizar as demandas de prazer. Contudo, o recalque não elimina as demandas do desejo, apenas não as registra na consciência e na memória. De forma que elas tendem a retornar, mas só o podem fazer mediante certa dinâmica projetiva implicada no *unheimlich*. Aquilo de familiar que foi recalcado só pode retornar na forma do infamiliar, essa é a proposição que Freud apropria de Schelling; proposição “segundo a qual o inquietante é algo que deveria permanecer oculto, mas apareceu” (FREUD, 2010, p. 268-269). Esse é o esquema típico da repetição em Freud e ele se manifesta numa forma muito particular. Aquilo que Freud busca compreender é a sensação demoníaca, presente nos quadros de neurose, que se apresenta para o paciente como se uma força estranha comandasse seu destino:

Nelas dá-se a impressão de um destino que as persegue, de um traço demoníaco em seu viver, e a psicanálise sempre viu tal destino como, em boa parte, preparado por elas mesmas e determinado por influências da primeira infância [...] De modo que conhecemos pessoas para as quais toda relação humana tem igual desfecho: benfeitores que, após algum tempo, são rancorosamente abandonados por cada um de seus protegidos, por mais diferentes que estes sejam entre si, e que, portanto, parecem fadados a fruir toda a amargura da ingratidão; homens para os quais o desfecho de toda amizade é serem traídos pelo amigo; outros que repetidamente, no curso da vida, elevam outra pessoa à condição de grande autoridade para si mesmos ou para a opinião pública, e após um certo tempo derrubam eles próprios essa autoridade, para substituí-la por uma nova; amantes cuja relação amorosa com uma mulher percorre sempre as mesmas fases e conduz ao mesmo fim etc. Esse ‘eterno retorno do mesmo’ não nos surpreende muito, quando se trata de um comportamento ativo da pessoa em questão e nós descobrimos o traço de caráter permanente de seu ser, que tem de manifestar-se na repetição das mesmas vivências. Impressão bem mais forte nos produzem os casos em que o indivíduo parece vivenciar passivamente algo que está fora de sua influência, quando ele apenas vivencia, de fato, a repetição do mesmo destino (FREUD, 2010, p. 134).

Dessa forma, fica claro o diagnóstico e o prognóstico. Aquilo que o sujeito, assim como a civilização, precisou recalcar para atingir a maturidade, retorna como uma força demoníaca exterior ao sujeito e que passa a ter controle sobre seu destino. Os demônios que enganam e levam os sujeitos à infernal repetição do mesmo são, antes, aquilo que de mais familiar pode haver, mas que como não pode ser objeto de uma lembrança surge como

repetição. Daí a atividade terapêutica como aquilo que opera sobre as resistências para que o paciente não viva como repetição o que pode ser objeto da lembrança. Aqui cabe uma pequena observação, é muito comum a caracterização do inconsciente freudiano como uma espécie de armário, um depósito de recalques. Sob essa perspectiva, a oposição memória-repetição assume uma feição algo rasa, porque não se trata de recorrer à memória como um inventário de lembranças, a memória em Freud é produtiva. O que se passa com a repetição, e que Freud percebe como propriamente patológico, não é tanto a falta de autonomia nela implicada, mas a fixação que ela traz. O que faz da repetição uma patologia é que o sujeito se encontre tão preso ao recalque – “psiquicamente fixado ao trauma, por assim dizer” (FREUD, 2010, p. 126) – que não é capaz de fazer uma nova experiência. Isso é o que a psicanálise na verdade propõe; a lembrança que o psicanalista deve provocar não é a do que realmente aconteceu. O que a memória faz é produzir uma nova experiência, uma que ressignifique o trauma, que ressignifique a história que o neurótico sabe sobre si mesmo, com a finalidade de libertá-lo da repetição. Por isso a “psicanálise era sobretudo uma arte da interpretação” (FREUD, 2010, p. 130).

Isto posto, convém olhar agora para a caracterização da consciência que aparece no texto. Freud oferece uma descrição dinâmica e topográfica da consciência. Enquanto lugar do Eu, ela é a fronteira entre o interior e o exterior: ela capta “percepções de excitações vindas do mundo externo e sensações de prazer e desprazer que podem se originar apenas do interior do aparelho psíquico” (FREUD, 2010, p. 136). Dessa topografia, Freud oferece a seguinte descrição:

Imaginemos o organismo vivo, na sua maior simplificação, como uma indiferenciada vesícula de substância excitável; a sua superfície voltada para o mundo externo é então diferenciada pela própria localização, servindo como órgão receptor de estímulos [...] Seria concebível, então, que o incessante choque dos estímulos externos na superfície da vesícula alterasse a sua substância até uma certa profundidade, de modo que o processo de excitação desta transcorresse diferentemente do que sucederia nas camadas mais profundas. Assim se formaria uma casca, afinal tão curtida pela ação dos estímulos, que apresentaria as mais favoráveis condições para a recepção de estímulos e não seria capaz de outras modificações. Transposto para o sistema Cs, isso significa que os seus elementos não poderiam mais admitir mudança permanente na passagem da excitação, porque nesse sentido já estariam modificados ao extremo. Mas então se achariam capacitados a fazer surgir a consciência (FREUD, 2010, p. 138).

O que se passa é que aquilo que chamamos consciência é um produto do enrijecimento da recepção de estímulos. O Eu é o obtido com essa morte da vesícula receptora de estímulos; ele é o resultado do seu enrijecimento que cria “uma casca, afinal tão curtida pela ação dos

estímulos, que apresentaria as mais favoráveis condições para a recepção de estímulos e não seria capaz de outras modificações”. Na verdade, é essa coisa reticente à nova modificação e que, no entanto, por isso mesmo, é capaz de organizar o diverso da experiência que chamamos consciência. Dessa topografia, Freud é capaz de traçar o funcionamento do aparelho *P-Cs* como um escudo de estímulos:

Nos organismos altamente desenvolvidos, a camada cortical receptora de estímulos da ex-vesícula retirou-se há muito para as profundezas do interior do corpo, mas porções dela ficaram na superfície, imediatamente abaixo da proteção geral contra estímulos. São os órgãos dos sentidos, que contêm, no essencial, dispositivos para a recepção de estímulos específicos, mas também mecanismos especiais para ainda proteger contra excessivos montantes de estímulos e deter espécies inadequadas de estímulos. É característico deles o fato de elaborarem quantidades muito pequenas do estímulo externo, de apenas tomarem amostras casuais do mundo exterior; talvez possamos compará-los a antenas que tateiam o mundo externo e sempre se retiram novamente dele (FREUD, 2010, p. 139).

Esse escudo contra estímulos funciona como um filtro da consciência, ele recolhe “amostras casuais do mundo exterior”, ele filtra aquilo que é dado ao sujeito perceber. Contudo, se para fora a consciência se enrijeceu para filtrar os estímulos, ou antes, para reduzir seu impacto sobre o sujeito, para dentro, isto é, em relação aos impulsos primários, esse escudo é bem pouco eficiente. “Contra o exterior existe uma proteção, as quantidades de excitação que chegam terão um efeito reduzido; em relação ao interior, é impossível a proteção, as excitações das camadas mais profundas se propagam de forma direta e não atenuada no sistema” (FREUD, 2010, p. 140). Assim, a forma que o aparelho psíquico encontra para lidar com a forte carga de estímulos primários implica uma projeção; “tendência de tratá-las como se agissem a partir de fora e não de dentro, para poder usar contra elas os meios defensivos da proteção contra estímulos” (FREUD, 2010, p. 140). “Essa é a origem da projeção, destinada a ter um papel importante na causação dos processos patológicos” (FREUD, 2010, p. 141). E isso porque a “proteção contra os estímulos é, para os organismos vivos, uma função quase mais importante do que a recepção deles” (FREUD, 2010, p. 139).

E é nesse ponto que o trauma causado pelo choque externo e as descargas do inconsciente coincidem, ambos implicam um desarranjo do aparelho psíquico ao inundá-lo com uma carga elevada de catexia livre, não-vinculada.

Como todos os impulsos instintuais afetam os sistemas inconscientes, não é propriamente uma novidade afirmar que eles seguem o processo primário e, por outro lado, não é preciso muito para identificar o processo psíquico primário com o investimento livremente móvel, e o processo secundário com as mudanças no investimento ligado ou tônico de Breuer. Então seria tarefa das camadas elevadas do aparelho psíquico ligar a excitação dos instintos que atinge o processo primário (FREUD, 2010, p. 146).

De forma que, uma das características dessa forma de repetição é ela ser irrepresentável. Para que ela seja capaz de representação, é preciso que o aparelho psíquico se reorganize vinculando aquela catexia livre. Isso, porque “os impulsos que partem dos instintos não obedecem ao tipo de processo nervoso ‘ligado’[vinculado], mas àquele livremente móvel, que pressiona por descarga” (FREUD, 2010, p. 145).

A relação entre catexia livre e vinculada dada no trauma se configura como uma incapacidade de representação. O problema com o trauma é que, ao romper o escudo protetor contra estímulos, ele desorganiza o nexos representacional da consciência. A exigência de investimento de energia para lidar com o trauma enfraquece os outros sistemas, e a expressão desse enfraquecimento se dá na predominância da catexia livre acompanhada da sensação de desprazer implicada nesse desarranjo do aparelho psíquico. Dado esse enfraquecimento, o aparelho perde a capacidade do escudo protetor de vincular a energia, de fazer dela uma representação. E Freud não exita em caracterizar a repetição como essa incapacidade de representar que se passa com o sujeito: “O doente se comporta infantilmente, mostrando-nos que os traços de lembrança reprimidos de suas experiências primevas não se acham nele presentes em estado ligado, e mesmo não são capazes, em certa medida, de obedecer ao processo secundário” (FREUD, 2010, p. 147).

Dessa maneira, sintetizando o exposto, aquilo que se dá na consciência, enquanto processo secundário, implica a sujeição dos processos primários. A consciência surge como aparelho capaz de filtrar a percepção para garantir a estabilidade da psique, o princípio de prazer, e ela o faz retendo apenas amostras do mundo exterior e vinculando em representações aquilo que no inconsciente flui livremente. Como ela não possui nenhuma proteção para os estímulos internos, ela os projeta sobre o mundo para que, como percepção, eles possam ser filtrados pelo escudo de estímulos. Assim, aquilo que a consciência percebe, mesmo que leve o nome de realidade, não é outra coisa que a sujeição do processo primário e sua projeção como representação do mundo exterior. Quando o aparelho psíquico, por diversos motivos, mostra-se incapaz dessa representação, então, ele vive como repetição aquilo que poderia ser uma rememoração.

Esse é o cerne do problema, e é o que nos permite comparar as ideias de inconsciente em Freud e Benjamin, e ele se dá no conceito de *unheimlich*: a força demoníaca que comanda o destino do sujeito e o faz repetir situações que de nenhuma forma causam prazer. Mais uma

vez é preciso repetir o alerta, o campo dos problemas nos dois pensadores é muito diverso, e isso condiciona a forma dos seus conceitos. Ainda assim a comparação se mostrará fértil. No esquema freudiano, o *unheimlich* é o *heimlich* recalcado. Assim, por exemplo, a moça que sempre repete, a despeito do princípio de prazer, uma forma de relacionamento abusivo, é levada a crer que há um destino que comanda suas ações e sobre o qual ela não pode agir. Uma força demoníaca que sempre a leva de volta aos lugares onde foi infeliz. O processo psicanalítico nesse contexto, implica a suposição de que isso que se percebe como uma força estranha e externa, é antes, algo muito familiar. Daí, por exemplo, o terapeuta pode buscar a gênese do problema na castração; tal ou qual relação familiar que, uma vez reprimida, leva o sujeito a projetá-la no mundo. Disso, a afetividade da terapia consistiria em apelar para o princípio de realidade como forma de vencer as resistências do Eu consciente e torná-lo capaz de representar, de alguma forma, esse reprimido. Essa representação não implica tornar consciente o que é inconsciente, antes, ela produz uma representação que ressignifique a cadeia causal e liberte o paciente da fixação nesse trauma que compulsivamente repete.

Posto nesses termos, nos é possível afirmar portanto, que a verdade do *unheimlich* é para a psicanálise o *heimlich*. Quer dizer, aquilo que se mostra como estranho e como exterior ao sujeito é, na verdade, a projeção desse sujeito de algo deveras familiar. Ora, se levarmos em consideração tudo que já foi dito sobre o estranho em Benjamin, ele é exatamente o oposto disso. Toda a filosofia de Benjamin, em seus nexos epistemológicos, consiste em contestar essa supremacia do princípio de realidade. Tratamos bastante disso, em Benjamin, não é o familiar a verdade do estranho, antes, o contrário, é naquilo de mais estranho, naquilo que mais resistências oferece a representação, que se pode pensar a verdade do que nos é mais familiar. A operação da filosofia Benjaminiana não consiste, como atesta a teoria da tradução, em familiarizar o estranho, mas em estranhar aquilo que nos é por demais familiar. Por isso, Benjamin sabe que aquilo que o conceito intenciona não é a verdade, porque ela é estranha a suas apresentações, ou, dito de outra maneira, a verdade é o estranho na apresentação do familiar, notadamente no disparate que ele costuma representar para o senso comum. Se passa com Benjamin certa percepção que vê o “real” como um mito, justamente, porque em geral o que se denomina como “real” não é outra coisa que uma construção edificada em cima do recalque, qual seja? Seus pontos de fratura, suas incongruências, seus oprimidos soterrados na avalanche da catástrofe, tudo aquilo que nas expressões é sem-expressão. Por isso Benjamin sempre se posicionou contra a intuição, que para ele “não é a do objeto transposto para a

ideia, mas a dos estados subjetivos do observador projetados na obra; é esse o sentido da empatia” (BENJAMIN, 2013b, p. 31).

A câmera, ao registrar as percepções não percebidas, vai além das capacidades do escudo contra estímulos e, assim, revela o real como engodo. Da mesma forma, o historiador materialista deve saber que sua história não é aquela que transforma a realidade no “mito dos fatos”, antes, ele deve saber que o real também é uma construção. Por isso o choque é central na crítica de Benjamin a Baudelaire, a qual(falar dada) infelizmente só faremos esse comentário. Porque ao fazer do choque, do trauma, a forma da poesia, o que Baudelaire acaba por construir é uma imagem que nada representa, apenas organiza o não-representável e com isso agride quem lê, força a própria consciência a estranhar-se. E essa violência do trauma, da tradução e da crítica, desempenha um papel muito específico e que consiste na destruição do real, mas que nesse ponto pode ser apresentada como crítica do conformismo. Apresentamos esse problema quando nos dedicamos à crítica das afinidades eletivas. Nela, Benjamin lê o quadro típico da autoconservação burguesa, sua compulsão de repetição orientada pela inércia. Freud também se dedica a esse problema, e suas proposições soam muito semelhantes às de Benjamin.

O argumento freudiano parte da percepção da morte como finalidade da vida, e dela Freud retira os componentes que caracterizam a compulsão à repetição. Disso, surge a definição do que seja instinto: “seria um impulso, presente em todo organismo vivo, tendente à restauração de um estado anterior, que esse ser vivo teve de abandonar por influência de perturbadoras forças externas” (FREUD, 2010, p. 147-148). Quer dizer, sob todo ser vivo pesa uma compulsão de retorno ao inorgânico, à morte. Daí a distinção entre as pulsões de morte e vida, sendo estas as que, de forma erótica, se prestam à verdadeira conservação, já que adiam a morte, que, afinal, é a finalidade da vida. Aquela, antes, implica uma tendência suicidária do organismo, algo como um curto-circuito que leva o sujeito a buscar a morte da forma mais imediata possível. E sintetiza:

O ser vivo elementar não pretenderia mudar desde o seu início; permanecendo iguais as condições, ele repetiria sempre o mesmo curso de vida. Mas, em última instância, a história do desenvolvimento da terra e de sua relação com o sol é que deixaria sua marca no desenvolvimento dos organismos. Os instintos orgânicos conservadores acolheram cada uma dessas mudanças impostas ao curso da vida e as preservaram para a repetição, e assim produzem a enganadora impressão de forças que aspiram à transformação e ao progresso, quando apenas tratam de alcançar uma antiga meta por vias antigas e novas. Também essa meta final de todo esforço orgânico pode ser indicada. Seria contrário à natureza conservadora dos instintos que o objetivo da vida fosse um estado nunca antes alcançado. Terá de ser, isto sim, um velho estado

inicial, que o vivente abandonou certa vez e ao qual ele se esforça por voltar, através de todos os rodeios de seu desenvolvimento (FREUD, 2010, p. 149).

Aquilo que chamamos progresso é para Freud o epifenômeno produzido pela impossibilidade de repetição da satisfação primeira. Não há nenhuma pulsão de progressão, o que há é uma aparência cuja causa mora na impossibilidade da regressão; como o sujeito não pode voltar ao passado, ele procura sua regressão no futuro. Não há um progressivo aperfeiçoamento evolutivo do gênero, aquilo que causa a impressão de progresso se deve à violência que o mundo externo exerce sobre os sujeitos, obrigando-os a agir diferente daquilo que sua inércia natural gostaria. Toda essa exposição é muito próxima da distinção benjaminiana entre mito e história. E, não à toa, a crítica do progresso sempre vem acompanhada da crítica ao conformismo, isso porque “o conceito de progresso deve ser fundamentado na ideia de catástrofe. Que 'as coisas continuem assim', eis a catástrofe” (BENJAMIN, 2009, p. 515). Com isso fica mais clara a oposição entre vida e mera-vida; aquilo que caracteriza a decisão é um ato, de certa forma, antinatural, ou melhor, um ato onde se pode entrever a insinuação de algo mais que a mera-vida biológica. Algo semelhante também se passa no corte que a ideia de origem realiza na gênese, porque a gênese é natural; a origem, histórica. E o histórico que nela se mostra opera por uma violência, tanto messiânica como alegórica. A filosofia, como queria Hegel, é a crítica do senso-comum; ela, essa parece ser a interpretação de Benjamin, implica algo de um trauma. No sentido de que ela não deve compor com o atual num somatório progressivo, antes, ela deve ser capaz de violentar o real, destruí-lo para salvá-lo em pedaços, para salvar seus fragmentos. Dessa forma, assim como a poesia de Baudelaire, a filosofia de Benjamin deve ser capaz de traumatizar, ou seja, ela deve ser um desarranjo das representações fixadas, deve destruir a inércia que penetra o pensamento, deve ser a crítica das representações pré-estabelecidas. E por isso ela se diz de uma problematicidade incontornável, o pensamento é interrogado pelas coisas, elas lhe exigem interpretação, lhe são problemáticas. Não se pensa por inércia, o pensamento e a escrita sempre implicam alguma violência.

Benjamin, assim como Freud, parte da impossibilidade de retorno à origem, mas diferente de Freud não apela ao princípio de realidade para essa operação, o que se dá é o oposto disso. Não interessa a Benjamin reorganizar as coisas na finalidade de produzir representações adequadas à realidade, pelo contrário, interessa destruir essas representações, salvá-las nos seus elementos básicos e com isso apresentar a realidade dada na consciência

como falsidade. E nesse ponto intervém positivamente a influência romântica, ela permite a Benjamin pulverizar o pensamento sobre as coisas. A verdade não é aquilo que a consciência é capaz de organizar no diverso da experiência, a verdade é o que desarticula essa organização. A verdade não é verdade para uma consciência, mas reside dispersa nos objetos. O filósofo observa esses objetos, mas não para deles edificar uma construção coerente, e sim para dissolver-se nessa objectualidade. A obra de Benjamin em que esse processo é mais evidente é uma das quais não pudemos tratar: *Infância berlinense*. Encomendada como registro das impressões infantis do filósofo sobre sua cidade natal, logo o texto se converte em algo muito distinto. Porque nele, não se constrói uma história coerente com a autobiografia do escritor; Benjamin não organiza o diverso da experiência da Berlin de 1900 na perspectiva da sua história individual. A operação é inversa; não é vivência individual do autor que organiza a experiência, a história individual é que se dissolve na experiência histórica coletiva. O texto não se organiza no relato das coisas que de alguma forma afetaram seu escritor, mas localiza o mais íntimo dessa individualidade disperso sobre os “objetos” na cidade:

sua prática autobiográfica [...] não o restringe a afirmação da consciência de si, mas abre às dimensões involuntárias [...] em particular da vida da lembrança e, inseparavelmente, da vida do esquecimento. Esta abertura [...] consiste igualmente numa ampliação da dimensão social do sujeito que, renunciando à clausura tranquilizante, mas também à sufocação da particularidade individual, é atravessado pelas ondas de desejos, de revoltas, de desesperos coletivos (GAGNEBIN, 1999, p. 74).

Referências Bibliográficas

Obras de Walter Benjamin:

BENJAMIN, Walter. *Ensaio reunidos: escritos sobre Goethe*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2018.

_____ *Escritos sobre mito e linguagem*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2013.

_____ *Imagens do pensamento, Sobre o haxixe e outras drogas*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

_____ *O anjo da história*. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

_____ *Obras escolhidas volume 1*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____ *O Conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. São Paulo: Iluminuras, 2011.

_____ *Origem do drama trágico alemão*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013b.

_____ *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa oficial do estado de São Paulo, 2009.

_____ *Rua de mão única, Infância berlinense: 1900*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

Bibliografia complementar

ADORNO, Theodor W. HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

AGAMBEN, Giorgio. *Infância e História, destruição da experiência e origem da história*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

CAMPOS, Haroldo. *O que é mais importante: a escrita ou o escrito?* in: revista USP, 1999; n.15, p.76-89.

COSTA, Alexandre. *A distinção entre o princípio poético e o princípio filosófico: da invenção à interpretação*. Fênix. v. 4, n.1, 2007.

FREUD, Sigmund. *Obras completas volume 10*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____ *Obras completas volume 14*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

GAGNEBIN, Jeanne M. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

_____ *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2009.

_____ *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*. São Paulo: Boitempo, 2014.

NEWTON, Isaac, LEIBNIZ, Gottfried. *Os pensadores*. São Paulo: Abril cultural, 1983.

ROSA, João G. *Tutameia (terceiras estórias)*. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2009.

SALES Victor P (org.). *Benedito Nunes: A rosa o que é de Rosa (literatura e filosofia em Guimarães Rosa)*. Rio de Janeiro: Difel, 2013.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Ler o livro do mundo*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

SELIGMANN-SILVA, Márcio (org). *Leituras de Walter Benjamin*. São Paulo: Annablume, 2007.

VACCARI, Ulisses. *A morte do poeta: Benjamin leitor de Hölderlin*. *Discurso*, v.49, n.2, 2019 p. 253-268.