

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA
DO RIO DE JANEIRO



Paula Pinheiro Guimarães Padilha

**Sob o signo da amizade,
a filosofia nas cartas de Walter Benjamin**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Filosofia da PUC-Rio como parte dos requisitos para a obtenção do grau de Mestre em Filosofia.

Orientador: Prof. Luiz Camillo Osorio

Rio de Janeiro,
Fevereiro de 2010

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA
DO RIO DE JANEIRO



Paula Pinheiro Guimarães Padilha

**Sob o signo da amizade,
a filosofia nas cartas de Walter Benjamin**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-graduação em Filosofia do Departamento de Filosofia do Centro de Teologia e Ciências Humanas da PUC-Rio.

Prof. Luiz Camillo Osorio
Orientador
Departamento de Filosofia da PUC - Rio

Prof. Rafael Haddock-Lobo
Departamento de Filosofia da UFRJ

Prof. Pedro Sussekind
Departamento de Filosofia da UFF

Prof. Paulo Fernando Carneiro de Andrade
Coordenador Setorial de Pós-Graduação e Pesquisa do Centro de
Teologia e Ciências Humanas – PUC-Rio

Rio de Janeiro, 23 de fevereiro de 2010

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, do autor e do orientador.

Paula Pinheiro Guimarães Padilha

Graduou-se em filosofia em 2007. Participou de congressos, colóquios e seminários, abordando temas ligados à estética, à poesia, à filosofia contemporânea e mais especificamente à obra de Walter Benjamin.

Ficha Catalográfica

Padilha, Paula

Sob o signo da amizade, a filosofia nas cartas de Walter Benjamin / Paula P. G. Padilha; orientador: Luiz Camillo Osorio. – 2010.

81 f. ; 30 cm

Dissertação (Mestrado em Filosofia)-Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

Inclui bibliografia

1. Filosofia – Teses. 2. Benjamin, Walter, 1892-1940. 3. Correspondência. 4. Amizade. 5. Linguagem. 6. Tempo. I. Osorio, Luiz Camillo. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Filosofia. III. Título.

CDD: 100

Para Sylvia e Murillo,
pelo exercício da *amizade plena*.

Agradecimentos

A Luiz Camillo Osorio, meu orientador.

Ao CNPq, pela bolsa de mestrado concedida.

À Claudia Castro, pela lealdade, generosidade e cuidado; por ter me indicado os livros fundamentais à pesquisa; por dividir comigo seu interesse e conhecimento em Walter Benjamin; pela orientação, pela leitura minuciosa e pelas importantes sugestões.

À Maria Continentino, companheira de mestrado, pelo incentivo constante, por ter estado sempre perto, e pelo exercício sincero da amizade.

Às primeiras e para sempre amigas da PUC, Mariana Abrão, Maria Inês Moll e Julia Naidin.

Aos amigos, também da PUC, que chegaram para ficar, Daniel Jablonski, Daniel Nogueira, Luiza Novaes, Marianna Poyares, Marlon Miguel, Pedro Carné, Rodrigo Brum.

Aos queridos da vida, pela força e carinho em cada momento, Armando Freitas Filho, Branca Amado, Cecília Spyer, Chico Teixeira, Dade Almeida Braga, Darcy Miranda, Isabela Travassos, Juju Pessanha, Lígia Dabul, Luciana Pinto, Marisa Vianna, Mirica Vianna, Suzy Faria.

À minha irmã, Mayard, por ter encontrado e me oferecido livros raros e preciosos à pesquisa.

Ao Rafael Haddock-Lobo pela força para seguir em frente.

Resumo

Padilha, Paula; Osorio, Luiz Camillo. **Sob o signo da amizade, a filosofia nas cartas de Walter Benjamin**. Rio de Janeiro, 2010. 81 p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Filosofia, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Ao trazer a estética para o centro da discussão filosófica, o objetivo de Walter Benjamin era preservar a experiência fugidia e refletir sobre o fato da verdade ser uma aparição sensível. O primeiro passo dado nessa direção foi reivindicar uma temporalidade intensiva para a filosofia, colocando-a de mãos dadas com a arte. Esta pesquisa se baseia no pressuposto de que toda a obra de Benjamin é atravessada por um tipo de temporalidade que não resulta de nenhum vínculo causal e que toda ela está, de alguma maneira, sugerida em sua correspondência, seja de forma embrionária, seja como texto praticamente pronto para publicação. Nos deparamos nas cartas com o pensamento do filósofo com a mesma força que o reconhecemos na sua obra como um todo – o que lhe interessava era o alargamento da experiência filosófica que as trocas com os amigos fomentavam. Nesse movimento, há que se lidar com o vivo, com a história, com o tempo, com a tradição; mas não de uma forma linear, uma vez que o objeto sempre se constitui ao mesmo tempo em que é conhecido – num gesto que jamais pode ser presumido por nenhum método estabelecido *a priori*. É central em seu pensamento a não separação entre conteúdo e forma e a defesa de uma identidade entre filosofia, crítica e tradução. Tratam-se de experiências que acontecem na linguagem – na linguagem escrita – e que encontram na forma do ensaio o terreno apropriado para a sua apresentação. O que animou a tentativa de captar a marcha de um pensamento (de uma escrita) tão singular, que cada carta a cada amigo dá a ver, foi a crença de podermos medir o seu pulso ao encontrar na correspondência de Benjamin uma chave insubstituível para a melhor compreensão da sua filosofia.

Palavras-chave: Walter Benjamin; correspondência; amizade; tempo; linguagem; ensaio.

Abstract

Padilha, Paula; Osorio, Luiz Camillo. **Sob o signo da amizade, a filosofia nas cartas de Walter Benjamin**. Rio de Janeiro, 2010. 81 p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Filosofia, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

By bringing aesthetics to the center stage of the philosophical discussion, Walter Benjamin's goal was to preserve the fleeting experience while reflecting on the fact of truth being a sensible phenomenon. The first step towards that direction was to revivify to philosophy an intensive temporality, placing it hand-to-hand with art. The research is based upon the presupposed idea in which all of Benjamin's work is crossed through by a sort of temporality which is not the result of any casual bonding and all of it is, in some way, suggested in his correspondence, whether in an embryonic form, whether as a virtually RTP (ready to print) text. In his letters we come across the philosophical thought carrying the same strength that we recognize in his work as a whole – what interested him was the enlarging of the philosophical experience which was stirred up by the exchange with his friends. During this movement, one must deal with the living, with history, with time, with tradition; although not in a linear form, for the object always constitutes itself at the same time in which it is being known – in a gesture that can never be presumed by any pre-established method. It is central in his thought the non-separation between content and form as well as the advocacy of an identity between philosophy, critic and translation. These are experiences that occur in language – in the written language – and that find in the essay form the proper terrain for its presentation. What has stimulated the attempt of capturing the march of a thought (of a writing) so unique, which is exposed in each letter to each friend, was the belief that we can measure its pulse, as we discover in Benjamin's correspondence an irreplaceable key for the better understanding of his philosophy.

Keywords: Walter Benjamin; correspondence; friendship; time; language; essay.

Sumário

1. Apresentação	10
2. Scholem	
2.1. Filosofia é crítica	19
2.2. O tempo da ideia	32
3. Adorno	
3.1. <i>Dialética Imóvel</i>	42
3.2. O corpo do ensaio	59
4. Constelação	71
5. Referências Bibliográficas	77

*Os elos que nos unem a uma criatura
se santificam quando ela se coloca no
mesmo ponto de vista que nós para
julgar algum de nossos defeitos*

Marcel Proust

1. Apresentação

O que move o projeto deste trabalho é a crença de que a obra e a vida de Benjamin são indissociáveis. Para isso é preciso que se pense o filósofo e seu contexto, o homem e suas relações, a forma como ele pôde habitar esse mundo. Ele nunca deixou a Europa, mesmo quando os amigos, também judeus, pressionados pela situação insustentável, rumaram para a América ou para Jerusalém e tentaram convencê-lo a fazer o mesmo. Proposta sempre adiada pois Benjamin achava que era preciso estar ali, no centro dos acontecimentos, para continuar escrevendo. Ao ler a sua correspondência, organizada por Gershom Scholem e Theodor Adorno, em 1966, que contempla o período de 1910 a 1940, ano de sua morte, temos a sensação de que nas cartas pode-se medir o pulso do pensamento de Benjamin. Embora seja nos textos acabados e publicados que temos acesso ao projeto final do que ele pretendia expressar, é nas cartas que se acompanha o ir e vir deste pensamento, feito de contradições, hesitações e de uma clareza fulminante.

Há grandes pensadores e cientistas que se valem de métodos criados por seus antecessores para dali usarem a seu favor regras já estabelecidas por uma tradição. A impressão que se tem na obra de Benjamin é que não bastava para ele seguir um método já posto – ele pretendia criar seu próprio método: “Eu devo evidentemente começar por construir eu mesmo o telescópio”^{1*}. E o fez de forma original e brilhante. O método sempre é inseparável do objeto filosófico visado. Ele defende o inacabamento como uma regra e se fixa no fragmento. A leitura das cartas nos abre um universo paralelo, que ao mesmo tempo constitui matéria preciosa do seu pensamento. É ali, nos papéis escritos à mão, numa caligrafia cada vez mais ilegível e minúscula, por questões a princípio estratégicas e ao final financeiras (ele precisava economizar), que aparecem as suas ideias mais vivas. Ele não queria a clareza completa porque precisava se comunicar e sabia que a relação com o outro se dá nas zonas obscuras, onde ambos precisam se empenhar para produzir a luminosidade necessária à troca. É nesse terreno de lusco-fusco que as cartas assumem um papel central para a sua obra. Nada deveria ser posto de lado,

¹ P/ W.Kraft, Tomo II - 1935, p.195

* Todas as traduções foram feitas livremente pelo autor.

muito menos os pensamentos furtivos que parecem não ter nada a ver com o conteúdo da reflexão principal. Cada anotação, cada pedaço de papel esquecido no bolso do paletó, cada conversa, cada leitura, tem uma função determinante sobre o texto em andamento.

Não podemos deixar de mencionar o amigo desde a juventude Ernst Schoen, músico, poeta e tradutor, que forneceu os papéis para a escritura das cartas até o fim da vida do filósofo, inclusive na época do exílio em Paris. Ele percebeu logo a paixão de Benjamin por escrever cartas, especialmente à mão. O prazer estava também nesse gesto mesmo físico do contato da caneta com o papel, na escolha do tipo de papel, no ato de recopiar, de passar a limpo. Benjamin gostava de todo o ritual. Além do que, após o fracasso do amigo na tentativa de entrar na academia, Schoen mais uma vez se fez presente, ao lhe oferecer trabalho na rádio de Frankfurt, onde era diretor.

A partir das cartas o que fica mais claro é que seu pensamento não sofre uma mudança radical do início ao fim; a complexidade que ele assume ao longo do tempo não subtrai o nervo central já exposto, quando ele ainda era estudante e se correspondia com os colegas e amigos de então. É um tempo que se acumula. Como as bonecas russas, tão caras a ele, que se encaixam umas nas outras, Benjamin constrói sua obra; e o grande livro que ele nos lega, fragmentado e inacabado, tido por ele como a sua grande obra – *O livro das Passagens* – é exemplar nesse sentido. Lá podemos encontrar da maneira mais sintética e poética possível todos os temas que foram aprofundados em seus ensaios, como ele mesmo confirma numa carta a Werner Kraft: “O senhor sabe que há anos eu persigo em silêncio um trabalho que se concentra sobre um objeto delimitado de problemas e intuições que estão nos meus escritos em estado disseminado.”²

O que se pretende neste trabalho é mostrar que a obra filosófica de Walter Benjamin está, de alguma maneira, sugerida em sua correspondência, seja de forma embrionária, seja como texto praticamente pronto para publicação. Nos deparamos nas cartas com o pensamento do filósofo com a mesma força que o

² P/ W.Kraft, Tomo II - 1935, p.160

reconhecemos na sua obra como um todo. A tensão que ele imprime em sua escrita está lá, intercalada por camadas de silêncio e pela expressão mais aguda; que revelam o testemunho vivo de quem está imerso no objeto visado e ao mesmo tempo está solitário, distante do interlocutor com o qual irá compartilhar suas ideias. Parece que essa distância se faz necessária para que o pensamento ganhe asas num contato o mais íntimo possível com a coisa mesma. Uma intimidade que, entretanto, não perde de vista o afastamento necessário à postura crítica, assumida desde o início. Ele concentra num mesmo gesto clareza e enigma e a sua filosofia se constitui dessa matéria; presente nas cartas, portanto, presente na obra.

Em qualquer texto escrito, especialmente à mão, há o encontro entre o mundo do espírito e o mundo sensível; conteúdo e forma se unificam na linguagem. Porém, a carta possui uma peculiaridade que a afasta radicalmente de um texto escrito para ninguém, ou melhor, para um leitor anônimo. Ela tem sempre um destinatário, é escrita para uma pessoa especial, e esta característica privada carrega em si um lastro de intimidade necessário a esse tipo de troca, que implica sempre uma expectativa de resposta. Benjamin transpõe para seus escritos esse tônus afetivo. Outra peculiaridade da carta é que ela não nasce para ser publicada e, por isso, o autor pode ser ali o mais autêntico possível. Ele não só expressa nas cartas o conteúdo intelectual que constitui a sua obra, como mantém a trama afetiva que o incita a escrever para o outro. É central em seu pensamento a não separação de conteúdo e forma e a tentativa de eternizar o fugidio da experiência humana. “O que me constrói é o amor incompreensível dos seres”³, escreve ele ao amigo Herbert Belmore, em 1914. Talvez a carta seja um bom exemplo dessa curiosidade acesa nele e que o leva às reflexões mais profundas na construção da sua filosofia.

No tempo em que Benjamin escrevia cartas, os meios de comunicação já estavam bastante desenvolvidos e as distâncias entre as pessoas já haviam encurtado. Entretanto, ele ainda escrevia à mão e, como descreve Adorno:

³ P/ Herbert Belmore, Tomo I - 1914, p.108

Sua atitude de missivista tende àquela do autor de alegorias: as cartas eram para ele quadros que contavam sob a forma de história natural o que sobrevive ao efêmero. Por isso mesmo é que as suas não se parecem em nada com a expressão transitória da vida, elas adquirem essa força objetiva onde se marcam a impressão e a diferença que fazem a dignidade de um homem.⁴

Essa observação de Adorno é fundamental quando se pensa a correspondência como algo que ultrapassa uma dimensão transitória da vida. “A carta se transformou para ele numa forma.”⁵ É nesse sentido que as cartas se constituem, na obra de Benjamin, como um estilo filosófico. Lançando mão de um verso do poema *América* de Drummond, que faz parte do livro *A Rosa do Povo*, talvez essa proposta se torne mais clara. Diz o poeta: “Portanto, é possível distribuir minha solidão, torná-la meio de conhecimento.”⁶

A correspondência de Benjamin permite ao leitor um acesso privilegiado às suas ideias centrais que vão ganhando corpo na mesma medida que a pilha de papéis que as sustenta. Além de fornecer dados intelectuais essenciais, as cartas dão a ver a personalidade do seu autor, a sua biografia pessoal, e como ele está inserido em sua época. Uma época marcada pela vivência da Primeira Grande Guerra, da perda de amigos muito queridos, de grandes movimentos intelectuais e artísticos, e que culmina com a ascensão de Hitler; fato que define precocemente o fim da vida de um dos mais brilhantes pensadores do século XX. Por tratar-se de um material muito extenso, foram escolhidos dois destinatários a serem contemplados neste trabalho, onde a obra de Benjamin aparece de forma constante e minuciosa: Scholem e Adorno.

O primeiro, grande amigo e parceiro intelectual, foi eleito por Benjamin para ser “o protetor da sua carreira”⁷. Eles se conheceram na Universidade de Berlim em 1913 e a amizade, nitidamente potencializada pela troca de cartas entre os dois, é a mais sólida ao longo da curta vida do filósofo, que deixa clara a imensa

⁴ BENJAMIN, Walter. *Correspondance*. Tomo I, p.16

⁵ ADORNO, Theodor. *Sur Walter Benjamin*. p.76

⁶ ANDRADE, Carlos Drummond de. In: *Poesia Completa*, p.199

⁷ P/ Scholem, Tomo I - 1928, p. 414

confiança e a necessidade de ouvi-lo em todas as etapas do seu percurso, não só no sentido pessoal, mas principalmente no intelectual. Embora cinco anos mais jovem e estudante de matemática e hebraico, Scholem encontrara em Benjamin um companheiro para as discussões filosóficas que o fascinavam e de imediato reconheceu o enorme talento do novo amigo. Mais tarde, numa carta de 1931, ao discordar de Benjamin numa determinada questão ele chega a repreendê-lo: “reconheça o teu gênio próprio”⁸. A troca com Scholem é sem dúvida a mais fecunda e mais de trezentas cartas foram remetidas a ele.

“Você sabe que, se sempre escrevi de acordo com a minha convicção, raramente tentei, e somente por via oral, exprimir todo esse fundo repleto de contradições de onde emana a manifestação isolada.”⁹ O pensamento de Benjamin se funda numa lógica do paradoxo e há uma inerente opacidade e até incomunicabilidade na sua obra, por não se apoiar em nada mais do que no seu próprio pensamento; que não repousa nunca. O que possibilitou que ele tivesse amigos íntimos cujas ideias eram radicalmente opostas, como o próprio Scholem e Brecht, por exemplo. Ele transitava muito bem entre as convicções de ambos e nunca se sentiu obrigado a fazer uma escolha entre uma posição ou outra. Encontrar no elemento de tensão uma fresta para expandir a reflexão era uma característica essencial do seu pensamento. Manter essa tensão acesa sempre foi para ele mais rico do que tentar conciliar o inconciliável. Ele não estava preocupado em chegar a síntese alguma, o que lhe interessava era o alargamento da experiência filosófica que as trocas com os amigos fomentavam. Ainda jovem a sua grande preocupação se concentra na questão da linguagem que para ele fora negligenciada durante muito tempo pela filosofia. A tentativa desde então era a de manter a potência da experiência singular que teria sido posta de lado em nome de uma universalidade que legitimava o conhecimento pela via da abstração conceitual, mas que aniquilava o próprio vigor da filosofia. A crítica que ele fazia naquele momento era a uma filosofia que se baseava no método científico para alcançar a verdade.

⁸ Scholem p/ Benjamin, Tomo II - 1931, p.51

⁹ P/ Scholem, Tomo II - 1934, p.113

Eles mantiveram um laço de amizade durante toda a vida de Benjamin e um importante vínculo intelectual, onde um iluminava de maneira precisa o pensamento do outro. Para Scholem, a força do pensamento do amigo provinha da sua metafísica da linguagem, e toda vez que este se aproximava da dialética materialista, acabava confundindo religião com política. A dialética de Benjamin não é materialista, para Scholem, ele apenas jogaria com as ambiguidades e os fenômenos de interferência do método materialista. Numa carta de 1931, Benjamin responde de forma irônica: “Ignoro como o materialismo dialético pode fazer do materialismo vulgar uma rede tão apertada que captura pássaros raros como você e eu.”¹⁰ O comunismo para ele está longe de ser um credo; ele considera haver uma certa inconsistência no movimento e uma total falta de liberdade. Tratava-se apenas de algumas experiências feitas em seu pensamento e em sua vida. Jamais se filiou ao partido, mesmo sob forte influência do amigo Brecht e de Asja Lacin, uma russa por quem se encantou e que o moveu a viajar até Moscou.

A relação com Adorno, o segundo interlocutor a ser contemplado neste trabalho, onze anos mais jovem que Benjamin, tem início mais tarde, em 1923, embora a primeira carta enviada por Benjamin, na edição utilizada, date de 1932. Adorno foi membro do *Instituto de Pesquisa Social*, inaugurado em Frankfurt e transferido para Nova Iorque na época da Segunda Grande Guerra, de onde só retornou em 1950. Muitos ensaios de Benjamin foram publicados pelo Instituto, com o qual ele manteve um vínculo ‘profissional’ e financeiro até o fim. Essa relação sempre foi complexa, o que se refletia evidentemente na relação pessoal com Adorno. Contudo, este foi um leitor privilegiado e atento da obra de Benjamin e conseguiu, muitas vezes, captar o essencial de forma lapidar, como nos mostra no prefácio que escreveu para a edição da correspondência: “... é menos a sua individualidade que ele nos oferece do que uma espécie de cena onde as coisas, tendo adquirido seu teor inteligível, circularão em plena liberdade e se apressarão na direção da linguagem.”¹¹ O que não significa que os dois não tenham discordado intelectualmente em muitos momentos. Alguns inclusive cruciais, como, por exemplo, a respeito do ensaio escrito por Benjamin sobre

¹⁰ P/ Scholem, Tomo II - 1931, p.63

¹¹ ADORNO, Theodor. Tomo I, p.13

Baudelaire e enviado a Adorno para ser publicado pelo Instituto. Adorno não aceita a primeira versão e faz uma dura crítica ao texto de Benjamin, dizendo, entre outras coisas, que “o seu trabalho se situa no cruzamento da magia com o positivismo”¹². Benjamin, embora a contragosto, se viu obrigado a reescrevê-lo para ter a publicação aceita. Naquele momento, em 1938, Benjamin precisava muito da ajuda financeira que o Instituto lhe garantia mensalmente.

Embora existam diferenças no pensamento dos dois filósofos, há muitos pontos de contato, não só afetivos, como filosóficos. Ambos estão preocupados com a singularidade na filosofia e a importância da linguagem é central, onde a forma, e especialmente o ensaio, ganha um estatuto decisivo. O pecado de toda filosofia tradicional é compreender o não-conceitual num sentido conceitual. Numa carta de 1935, ao responder aos comentários de Adorno a respeito de seu ensaio sobre Kafka, com duas partes já publicadas, Benjamin concorda com o amigo e constata que “a destinação mais precisa da forma romanesca em Kafka... só pode ser obtida por um desvio”¹³. Benjamin, na mesma carta, reflete sobre a identidade entre símbolo e alegoria, para ele a forma mais precisa para se captar a obra de Kafka, do que a identidade entre parábola e romance. “O símbolo tem uma natureza ‘plástica’, porque é condensação imediata da idéia na forma adequada; a alegoria, em vez disso, é ‘temporal’, porque sempre exprime algo *diverso* do que se pretendia dizer com ela.”¹⁴ Ainda sobre a questão da forma, algumas cartas a Adorno, além de relatarem o seu processo de escrita, narram alguns trechos do futuro *Livro das Passagens*, e nos mostram claramente a importância dada por Benjamin a este trabalho de uma vida, que embora inacabado concentra, como já dissemos, de maneira exemplar o seu pensamento.

“Quando se estava sensível ao seu pensamento, nos sentíamos como uma criança que percebe a árvore de natal pelo buraco da fechadura de uma porta fechada”,¹⁵ reconhece Adorno em seu *Retrato de Walter Benjamin*, publicado em 1950, dez anos após a morte do amigo. Benjamin exerceu um nítido fascínio sobre o jovem Adorno, que no início da amizade o trata como um mestre e reconhece “o rigor e o

¹² Adorno P/ Benjamin, Tomo II - 1938, p.271

¹³ P/ Adorno, Tomo II - 1935, p.144

¹⁴ MERQUIOR, J.G. *Arte e Sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin*, p. 104

¹⁵ ADORNO, Theodor. “Portrait de Walter Benjamin”. In: *Sur Walter Benjamin*, p.11

poder de convicção da sua palavra”¹⁶. Mas pode-se perceber nas cartas que tal fascínio era uma *rua de mão única*. Embora Benjamin tivesse um imenso respeito pelo talento do novo amigo, não se pode dizer que se tratava para ele de uma amizade transformadora, como a que construiu com Scholem. Com o tempo a relação entre os dois foi sofrendo uma mudança e Adorno assumiu um lugar de *amigo mecenas* e, pior, o de censor. O próprio Adorno, no prefácio à edição da correspondência, repara a mudança de tom do amigo, embora sem perceber talvez o verdadeiro motivo: “Na sua maturidade, Benjamin não manifestava mais nem desejo nem arrogância. Ele era de uma cortesia perfeita e infinitamente charmosa cujas cartas são um testemunho.”¹⁷ Porém, é preciso frisar a importância desta amizade, não só durante a vida de Benjamin, como também após a sua morte. A última carta que ele escreveu, no quarto onde pôs fim a própria vida, foi para Adorno, pedindo-lhe que cuidasse de sua obra. Tarefa assumida com empenho pelo amigo que tratou não só de preservar mas também de divulgar seus escritos. O primeiro curso dado por Adorno quando assumiu o posto de professor na Universidade de Frankfurt foi sobre a tese rejeitada de Benjamin: *Origem do drama barroco alemão*.

Dois grandes amigos que não serão postos à luz neste trabalho merecem uma menção especial, por terem sido os primeiros a reconhecer a genialidade de Benjamin e por se esforçarem para editar as suas primeiras obras, inclusive o tão citado livro sobre o *Drama barroco alemão*, recusado pela Academia e recebido por eles como uma obra inédita em alemão e de um valor inestimável. São eles Florens Christian Rang (1864-1924), teólogo e dezoito anos mais velho que Benjamin, para quem ele escreve, em 1923, ao refletir sobre a beleza, tema que ele reivindica para a filosofia: “É evidente que esta beleza não é o essencial. Mas nenhuma matéria cuja filosofia assume para si mesma a responsabilidade, a pode negar”¹⁸, e Hugo Hofmannsthal (1874-1929), poeta e editor da revista *Neue Deutsche Beiträge*, onde foi publicado o ensaio de 1922 sobre *As afinidades eletivas*. É com ele que Benjamin divide, numa carta de 1924, a “convicção de que

¹⁶ TRAVERSO, Enzo. *Adorno & Benjamin, une correspondance à minuit dans le siècle*, p.44

¹⁷ ADORNO, Theodor. Tomo I, p.18

¹⁸ P/ F.C.Rang, Tomo I - 1923, p.287

toda verdade tem sua morada, seu palácio ancestral na língua.”¹⁹ Ambos morrem cedo e Benjamin se sente completamente isolado, com a perda dessas inestimáveis interlocuções.

Numa carta de 1924 a Scholem, ele participa ao amigo a morte de Rang e faz um belo relato sobre a amizade dos dois:

Numa carta a sua mulher onde tentei dizer o quanto eu estava ligado a ele, escrevi que eu podia e devia saber graças a esse homem sustentar e confirmar o essencial daquilo que adoto para mim da cultura alemã. Pois não somente os objetos principais da nossa contemplação eram nesse domínio quase todos os mesmos, mas a vida que circulava nesses grandes objetos, eu só vi tão viva sob a forma humana nele, explodindo com uma violência vulcânica [...] Quando eu falava com ele não era tanto a harmonia que reinava em nossas reflexões, mas o fato que continuamente e atleticamente, eu me testava ao maciço impossível e recortava as suas e ganhava sempre um topo mais alto que me abria uma vasta escapada sobre os campos não descobertos de minhas próprias reflexões. Seu espírito era atravessado pela loucura como um maciço o é pela erosão. Mas a moralidade deste homem impedia que a loucura tivesse sobre ele qualquer poder. Conheci de verdade o maravilhoso clima humano dessa paisagem feita de pensamentos: era o frescor jamais interrompido do nascer do sol.²⁰

¹⁹ P/Hofmannsthal, Tomo I - 1924, p.301

²⁰ P/ Scholem, Tomo I - 1924, p.330

2. Scholem

2.1. Filosofia é crítica

É a nossa linguagem decaída que carrega o germe da sua própria liberação. Ao falar em *linguagem decaída* nos deparamos imediatamente com o solo por onde Benjamin caminhará ao longo de toda a sua trajetória filosófica e que será o fundamento da teoria que ele formula sobre a linguagem: o mito bíblico da Queda. Daí a importância e o interesse que ele sempre manteve nos estudos teológicos/judaicos e no misticismo, alimentados por sua própria formação judaica, mas principalmente por sua troca com Scholem, que se transformaria mais tarde num especialista da cabala e professor da história da mística judaica na Universidade de Jerusalém, para onde emigra em 1923. Em toda obra de Benjamin este vínculo do autêntico pensamento judeu com a linguagem estará presente como veremos na leitura da sua correspondência.

Todo o seu empenho se concentra no sentido de mostrar que a tarefa da filosofia consiste num trabalho de restauração das palavras no interior da linguagem, na tentativa de restituí-las ao instante da Queda, onde palavras e coisas eram indistintas. Como este fim jamais pode ser alcançado, a filosofia tem um caráter intermitente e inconcluso, e é por isso que ela encontra na escrita, a forma privilegiada da apresentação da verdade: tema central da filosofia. A valorização da escrita e da crítica é uma tradição judaica que Benjamin vê potencializada em sua correspondência com Scholem. Os judeus têm uma forte relação com a linguagem que advém de uma milenar dedicação aos textos sagrados, sendo a categoria da *revelação* o objeto central de reflexão. “Quando dois homens carregam até muito longe neles uma mesma imagem da verdade, é indispensável que exista um parentesco interior, tanto para criar essa proximidade quanto para compreender a invenção dessa verdade.”²¹ Benjamin faz uso do vocabulário teológico, não pelo conteúdo sagrado que este carrega, mas, ao contrário, “seu

²¹ P/ Scholem, Tomo I - 1917, p.140

pensamento é animado por esta profunda convicção de que é na língua, na nossa língua, hoje, e não no além, que a verdade reside.”²²

Tomei conhecimento do judaísmo vivo pela única forma que ele encontrou em você. A questão de minha atitude face ao judaísmo consiste em saber o que eu faço, não quanto ao meu comportamento diante dos teus olhos [...] mas as forças que você tocou em mim.²³

O misterioso é exatamente o fato da verdade ser uma aparição fugaz onde sensível e inteligível se encontram na faísca do instante. Ela se apresenta na linguagem, no trabalho com as palavras e é inapreensível; pois se há uma magia na linguagem e o ser é identificado com a verdade e não com um conceito, essa verdade não pode ser apreendida como se apreende um *saber*. Sobre este tema, Benjamin discorre lindamente no seu prefácio para o livro *Origem do drama barroco alemão*, de 1925, onde ele critica as teorias do conhecimento que se fundamentam no conceito e desenvolve a sua própria teoria do conhecimento. Ele quer afastar a filosofia de uma concepção onde ela é tratada apenas como uma mera justificativa da ciência, o que liquidaria com o próprio vigor filosófico. No fundo, é ultrapassando o saber que se pode tocar a verdade. A filosofia deve se aproximar da arte. “É absolutamente verdadeiro que em todas as grandes criações da ciência é preciso incluir o valor estético (e inversamente) e desse fato estou igualmente persuadido que a prosa de Kant ela mesmo representa um limiar para a grande prosa de arte.”²⁴

Nesta carta, onde ele descreve ao amigo suas conclusões sobre a leitura da *Crítica da Razão Pura* e de alguns textos sobre a história também de Kant, ele discorda daqueles que não perceberam a sutileza da escrita do filósofo e os chama de *fofoqueiros, ignorantes e míopes*. Ele defende o estilo filosófico de Kant, objeto de seus estudos naquele ano de 1917 e que ele pretendia inclusive trabalhar em sua tese de doutorado. Projeto em seguida abortado pelo interesse suscitado pelo Romantismo Alemão. Mas, ao mesmo tempo em que estava encantado com o sistema kantiano e achava que devia estudar a sua terminologia, ele constatava a

²² TACKELS, Bruno. *Petite Introduction à Walter Benjamin*, p.32

²³ P/ Scholem, Tomo II - 1930, p.34

²⁴ P/ Scholem, Tomo I - 1917, p.139

lacuna deixada por Kant em aspectos fundamentais, como, por exemplo, na filosofia da história; assunto incontornável para Benjamin. E conclui: “É radicalmente impossível, partindo dos escritos de Kant sobre a *história*, ter-se acesso à filosofia da história.”²⁵

...eu acredito agora saber que a razão última de escolher este assunto reside no seguinte: que sempre a dignidade metafísica atrás de uma intuição filosófica que almeja realmente à canonicidade se revela com a claridade mais límpida nos debates que ela trava com a história; dito de outra forma, é na filosofia da história e não noutra lugar que se manifesta com maior clareza o parentesco específico de uma filosofia com a verdadeira doutrina; pois é preciso que entre em cena o tema do devir histórico do conhecimento ao qual a doutrina traz uma solução.²⁶

Pode-se constatar já nesse episódio a veia crítica que se manifesta muito cedo em Walter Benjamin. As suas leituras não visavam uma mera apreensão de conhecimento dos grandes filósofos. Seu olhar sempre foi afiado e em cada linha ele percebia o salto que poderia ter sido dado, mas não foi. Assim, no embate com a tradição, ele alimenta seu pensamento e se permite um aprofundamento no conceito de linguagem e de língua absolutamente original. Há um mistério atrelado à linguagem que a constitui e é exatamente este mistério que garante a transmissibilidade das línguas; garante a própria história. A linguagem não pode ser apartada da história, ela antecede ao homem, que vem tentando sem sucesso alcançar seu fundamento. Para Benjamin, experiência e linguagem são questões interligadas e a sua proposta é a de uma filosofia da experiência ancorada na linguagem.

O que lhe interessa é a experiência e por isso tudo na tradição é digno de ser retomado. Para ele “o gesto teórico da filosofia se precipita em direção ao abismo desde o momento onde ele situa suas hipóteses no ponto de partida do sistema.”²⁷ A hipótese deve ser o próprio coração da teoria. Aqui já há um indício claro de que a filosofia não pode ser capturada nas redes de um sistema; questão que ele

²⁵ P/ Scholem, Tomo I - 1918, p.162

²⁶ P/ Scholem, Tomo I - 1917, p.140

²⁷ TACKELS, Bruno. op. cit., p.17

deixa evidente em vários momentos e que irá desenvolver com mais precisão no importante prefácio, já citado, para o livro sobre a *Origem do drama barroco alemão*, sua famosa tese rejeitada para a tentativa frustrada de entrar na vida acadêmica.

O objetivo que me impus [!] não foi ainda completamente realizado, mas, enfim, o estou quase tocando. É o de ser considerado como o primeiro crítico da literatura alemã. A dificuldade é que, há mais de cinquenta anos, a crítica literária na Alemanha não é mais considerada como um gênero sério. Criar uma situação dentro da crítica quer dizer, no fundo, a recriar como gênero.²⁸

Benjamin queria ser reconhecido como um filósofo da linguagem, como revela ao amigo Max Rychner, numa carta de 1931.²⁹ O desejo de se estabelecer como o grande crítico alemão e o de ser reconhecido como um filósofo da linguagem se recobrem e já nos dão pistas de como crítica, linguagem e filosofia estão imersas num mesmo âmbito. No seu ensaio de 1916, *Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem humana*, publicado após a sua morte e que foi remetido por carta a Scholem³⁰, ele já revelava a importância de uma nova teoria da linguagem e a necessidade de pensá-la sob um foco absolutamente diverso daquele visado pelos linguistas e pelos ‘filósofos da linguagem’ da época, seus contemporâneos, mais preocupados com a sintaxe e com aspectos meramente formais. A teologia está impregnada no pensamento de Benjamin e Scholem, sem dúvida, tem participação nisso. Ela funciona como a espinha dorsal de toda sua obra; não de forma ortodoxa, mas como uma sombra que jamais o abandonará. Ainda na mesma carta remetida a Max Rychner, com cópia para Scholem, Benjamin declara: “Para dizer numa palavra: jamais pude procurar e pensar de outra maneira, se ousar falar assim, que não fosse num sentido teológico...”³¹

É importante frisar que os laços de Benjamin com a tradição mística não se referem apenas à experiência de Deus, no sentido mais simplificado. A

²⁸ P/ Scholem, Tomo II - 1930, p.28

²⁹ P/Max Rychner, Tomo II - 1931, p.43

³⁰ P/ Scholem, Tomo I - 1916, p.119

³¹ P/ Max Rychner, Tomo II - 1931, p.44

experiência mística para ele era muito mais ampla e abarcava muitos níveis. Era sobre essas várias camadas que seu pensamento se multiplicava. “O rasgo mais assombroso de Benjamin era a associação de uma profunda clarividência com o dom para a sutileza dialética.”³²

No texto citado sobre a linguagem, de 1916, portanto aos 24 anos, Benjamin desenvolve pela primeira vez o seu pensamento sobre a linguagem. Tudo para ele é linguagem, respeitada uma hierarquia onde Deus figura no topo da pirâmide seguido pelo homem e por fim por todas as coisas. A tese central defendida nesse ensaio é a de que a linguagem não comunica conteúdos e sim a de que ela se comunica a si mesma. Mas como compreender o que Benjamin diz, se a linguagem comum é um instrumento para comunicar conteúdos? Logo no início do texto ele diz que a palavra é apenas um caso particular da linguagem e não há nada na face da terra que não participe da linguagem. Ela assume, dessa forma, uma dimensão muito mais ampla daquela pensada habitualmente como meio de comunicação. Linguagem é expressão e ele aprofunda a questão dizendo ser ela composta por uma essência espiritual e por uma essência linguística, sendo esta a expressão imediata da primeira. Ele diz: “a essência espiritual que se transmite na linguagem não é a língua em si, mas algo que dela deve ser diferenciado.”³³ Ou seja, a essência linguística é o que há de comunicável na essência espiritual, mas não subsume a língua. É fundamental acrescentar que a comunicação acontece *na* linguagem e não *através* da linguagem. Ainda nesse início de texto, Benjamin quer deixar clara uma das que seriam suas convicções mais profundas: a linguagem não é meio para se atingir um fim, mas sim um *médium* onde a filosofia se faz possível.

À pergunta: ‘Que comunica a linguagem?’, Benjamin responde: “todas as linguagens se comunicam a si mesmas.”³⁴ E para entender a essência linguística temos que apontar para a essência espiritual que a primeira expressa. “É a sua

³² SCHOLEM, Gershom. *Los nombres secretos de Walter Benjamin*, p.54

³³ BENJAMIN, Walter. *Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem humana*, p.178

³⁴ Idem, p.179

essência linguística e não os seus conteúdos verbais que demarcam seus limites.”³⁵ A linguagem não pode ser dimensionada de fora, ela é incomensurável; há uma *magia* na linguagem que garante a sua infinitude.

Toda operação salutar que produz um escrito, e mesmo toda operação que não é em sua natureza profunda devastadora, está fundada em seu mistério (aquele da palavra, aquele da linguagem). Por mais variadas que sejam as formas segundo as quais a linguagem pode se mostrar eficaz, não o será comunicando conteúdos, mas trazendo à luz da maneira a mais límpida a sua dignidade e a sua essência.³⁶

Transpondo essa ideia para o âmbito dos homens cuja *linguagem fala por palavras*, o que se comunica na linguagem humana é a sua própria essência espiritual em sua linguagem. O homem está situado num patamar superior ao das coisas por ser o único capaz de nomear. É ele quem resgata as coisas da tristeza inerente ao seu estado de mudez quando as nomeia e permite que elas passem assim a se comunicar com ele. “A essência linguística do homem é, pois, o fato de ele designar as coisas.”³⁷ Todas as coisas possuem uma essência espiritual, mas só no homem a essência espiritual e a linguística coincidem.

O ser para ele está na linguagem; lá onde ela não é significativa. Não há intuição intelectual de um sujeito pensante. A linguagem jamais pode ser tratada como meio, pois esse tipo de uso a degrada, tornando-a muito rasteira e preocupada apenas em transmitir conteúdos. Afinal, a quem se comunica a linguagem humana? Benjamin responde: a Deus. Em última instância, é “no nome que a essência espiritual do homem transmite-se a Deus.”³⁸ Com essa resposta Benjamin aponta para uma não-consciência, algo que não pode ser capturado por um intelecto consciente, e escapa assim da significação. Deus seria o limite da alteridade radical; Ele cria e conhece imediatamente e integralmente a criação e “transmite ao homem o poder de reconhecer no mutismo das coisas o eco do

³⁵ Idem, p.180

³⁶ P/ Martin Buber, Tomo I - 1916, p.117

³⁷ BENJAMIN, Walter. *Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem humana*, p. 180

³⁸ Idem, p.181

nome que elas receberam Dele no momento da criação.”³⁹ A coisa não pré-existe ao nome que a torna possível: ela advém na nomeação mesma.

O nome possui o estatuto mais elevado na linguagem porque nada se comunica *através* dele e é *nele* que a própria linguagem se comunica. É ele que diferencia a linguagem dos homens, que constitui a sua própria essência espiritual, da linguagem das coisas: “de todos os seres espirituais apenas a essência espiritual do ser humano é integralmente comunicável.”⁴⁰ A linguagem pura só se exprime no nome e como só o homem pode nomear as coisas, o nome é o *medium* da linguagem pura – a linguagem voltada para si mesmo, tendo como essência, além da magia inerente, a imediatidade, e o encontro com a sua própria potência criativa. Benjamin quer eliminar o indizível na linguagem que, segundo ele, é possível num estilo de escrita sóbrio e objetivo: a prosa filosófica.

O homem não foi criado a partir da palavra (segundo o *Gênesis*) para não ficar submetido à língua, *médium* de toda criação divina. Deus teria liberado de si a língua transpondo-a para o homem e dando-lhe, assim, o poder da nomeação (de criação). É no nome que a linguagem humana participa intimamente da infinitude da palavra divina. Para Benjamin, “quanto mais profundo, ou seja, existente e real for o espírito, tanto mais ele é expresso e exprimível.”⁴¹ Ele diz haver um conflito no interior da linguagem entre o que é expresso e o que não é expresso e entre este e o *sem-expressão*, a *última essência espiritual*. Na relação entre espírito e linguagem o que pode ser linguisticamente mais expresso é o que há de mais real.

Minha noção de um estilo e de uma escrita objetiva, por isso mesmo altamente política, é a seguinte: conduzir ao que é recusado à palavra; lá onde essa esfera da falência da linguagem explode com uma potência que nenhuma palavra pode dizer, lá somente pode brotar, entre a palavra e o ato dinamizador, a fagulha mágica que é a unidade de um e outro, um e outro igualmente efetivos. Somente a orientação constante das palavras

³⁹ TACKELS, Bruno. op. cit., p.27

⁴⁰ BENJAMIN, Walter. *Sobre a linguagem em geral e a linguagem humana*, p.182

⁴¹ Idem, p.184

em direção ao centro mais recuado do silêncio pode alcançar a verdadeira produção de um efeito.⁴²

Há um caráter expressivo na linguagem que é espiritual, e a dialética se dá entre o expresso e o não expresso, que para ele não possui negatividade; ao contrário, é exatamente naquilo que não é expresso que a linguagem ganha a sua potência maior. A manutenção da força entre esses dois extremos é fundamental e o *sem-expressão* indica um nível ontológico mais fundamental, uma vez que a liberdade que o constitui articula as infinitas possibilidades da linguagem. A linguagem em geral não é verbal, mas sim linguagem expressiva, uma dimensão linguística do ser. Benjamin é um filósofo preocupado com a expressão e não com o sentido. A magia da linguagem está no fato dela desconhecer qualquer objeto de comunicação. Há um conteúdo positivo na ausência que o termo *sem-expressão* reflete.

A palavra decaída abre a era do julgamento e a busca de um sentido passa a ser inexorável. Perdeu-se para sempre a transparência entre palavra e coisa. Há uma diferença fundamental entre o nome, onde a relação com o objeto é imediata, e a palavra ou o conceito, onde há sempre uma mediação. Por isso o nome assume o estatuto mais elevado na teoria da linguagem de Benjamin, que permeia toda a sua filosofia, já que o seu esforço se concentra exatamente em tornar a relação entre sujeito e objeto imediata. Embora o conceito seja necessário, e Benjamin deixa isso claro, ele é estreito demais para dar conta da singularidade de cada olhar; e a partir desta singularidade captar o todo que cada objeto particular carrega.

A teoria da linguagem de Benjamin se confunde com a tarefa da tradução, não só no seu sentido habitual, mas principalmente num sentido mais amplo: aquele que transpõe um *querer dizer* de uma língua à outra, que carrega a essência mesma da linguagem de uma língua à outra. Toda linguagem é tradução, mas só o homem pode dar nome às coisas. Há nesse sentido uma hierarquia na linguagem e cabe ao filósofo a tradução de uma linguagem menos perfeita, a linguagem muda das coisas, para outra mais perfeita, que seria a linguagem capaz de nomear, a linguagem humana. O conhecimento se dá aí, neste gesto de liberação da essência

⁴² P/ Martin Buber, Tomo I - 1916, p.118

espiritual das coisas que imersa na essência linguística permite que a verdade possa emergir no texto, “pois conteúdo estético e comunicação espiritual são exatamente uma só e a mesma coisa!”⁴³

*

Houve um momento no pensamento de Benjamin em que ele acreditou na necessidade de se erigir um sistema para fazer filosofia. Nesta carta abaixo, ao amigo Ernst Schoen, de 1920, ele ainda especulava sobre a necessidade de um fundamento para a crítica. Mais tarde, ele vai deixar de lado essa premissa e constatar que cada objeto impõe as suas próprias regras e, por isso, um método concebido *a priori* é totalmente descartado. De qualquer forma, o que fica claro é o seu interesse pela crítica, e aqui, especialmente a literária. Benjamin queria mesmo ser reconhecido como o grande crítico literário alemão do seu tempo.

O que com efeito me interessa enormemente é o princípio do grande trabalho de crítica literária: o campo inteiro compreendido entre a arte e a filosofia propriamente dita, pois eu só designo como tal o pensamento ao menos virtualmente sistemático. Deve haver um princípio totalmente original de um gênero literário que reagrupa obras tão importantes quanto o Diálogo de Petrarca sobre o desprezo do mundo ou os aforismos de Nietzsche ou as obras de Péguy [...] Além do mais, meus próprios trabalhos igualmente me levam a tomar consciência de um fundamento original e do valor da crítica.⁴⁴

Ele achava que a crítica de sua época se detinha apenas no comentário da obra, no que ele chama de *teor material*, e não conseguia dar o salto para ir mais longe e ser uma verdadeira crítica: aquela que libera o *teor de verdade* de uma obra. Só assim a sua sobrevivência poderia ser garantida. “A verdadeira crítica não vai contra seu objeto; ela é como uma substância química que assim que se junta à outra, a decompõe para revelar a sua natureza profunda.”⁴⁵ Segundo ele, só o crítico pode ter acesso à verdade da obra, já que o artista não sabe e não pode saber que

⁴³ P/ Scholem, Tomo I - 1917, p.144

⁴⁴ P/ E.Schoen, Tomo I - 1920, p.214

⁴⁵ P/ H.Belmore, Tomo I - 1916, p.122

verdade é essa. Ele caminha no escuro e essa é a sua condição de possibilidade mais autêntica.

A ideia teórica que sustenta todas as análises literárias de Benjamin é a de que no fundo os textos tornam possível uma experiência, um acesso ao teor de verdade das coisas, portanto, estas mesmas coisas no mundo onde elas emergem, não são jamais (ou muito pouco) experimentadas quanto ao seu sentido, e não são jamais surpreendidas numa experiência.⁴⁶

Ao falar de crítica, entramos no ponto central da filosofia de Walter Benjamin: a linguagem escrita, onde a filosofia pode de fato se dar; no trabalho com o texto, no exercício da escritura. *Toda a filosofia é crítica* para ele e a verdade, sua questão primordial, se apresenta na linguagem escrita. No âmbito da crítica (da filosofia), não há como deixar de mergulhar no teor material da obra. Mas é um mergulho que visa incendiar este teor material para revelar o que há de eterno na obra: o seu teor de verdade. O conteúdo de verdade só se abre a uma experiência filosófica e quanto mais afastado o crítico estiver da emergência da obra, mais fundo ele poderá chegar. “Mais o teor de verdade de uma obra é significativo, mais seu vínculo com o teor material é discreto e íntimo.”⁴⁷

É no importante ensaio de 1922 sobre o livro homônimo de Goethe, *As afinidades Eletivas*, que Benjamin apresenta pela primeira vez a sua crítica de arte. Além de uma minuciosa e belíssima crítica ao livro, é lá que aparece sua concepção de beleza e de verdade. Não há como fazer crítica sem mergulhar no teor material da obra, já que é a dimensão sensível que suscita o que a fez nascer: o inteligível. A tarefa do crítico é a de revelar a verdade da obra e para isso é preciso retirá-la do âmbito do mito; ir mais além para se atingir o *vivo*, o que há de eterno na obra. A beleza é efêmera e a verdade está inscrita na materialidade imediata da obra, mas de forma silenciosa, na sua inserção no tempo. É preciso destruir o caráter simbólico da obra através da crítica. Nesse instante o enigma do vivo ganha sentido, embora fugaz. É o teor de verdade que dá sentido ao teor material. O crítico suscita a experiência silenciosa do sem-expressão; é uma relação entre a

⁴⁶ TACKELS, Bruno. op. cit., p.45

⁴⁷ BENJAMIN, Walter. *Les Affinités électives de Goethe*, p.274-275

linguagem e o silêncio. É como se o artista fosse a origem da obra, mas não o seu único criador, já que ela precisa do crítico para liberar o seu teor de verdade e dessa forma garantir a sua eternidade.

Eu devo redigir minha crítica sobre *As Afinidades Eletivas* que conta muito a meus olhos tanto como **crítica exemplar** quanto como preparação a certas teorizações estritamente filosóficas – será dentro desses limites que colocarei minhas ideias sobre Goethe.⁴⁸

É importante reiterar o peso atribuído por Benjamin ao sem-expressão, àquilo que subjaz ao que é expresso na linguagem. Cabe ao filósofo a tarefa de buscar o sentido velado das coisas. Uma vez que as palavras faltam, ele é obrigado a ‘suspender’ o tempo e a entrar no domínio do sem-expressão. A expressão nada mais é do que arrancar as palavras desse domínio – do silêncio; garantia do sentido do que é expresso na linguagem. E é exatamente o que permanece não dito na linguagem que permite a sua transmissibilidade.

Aquilo que em cada língua permanece indizível e não dito é precisamente o que ela entende e quer dizer: a língua pura, a palavra inexpressiva. E é esta permanência não dita do querer dizer que sustenta e funda a tensão significante das línguas no seu devir histórico.⁴⁹

Em 1921 Benjamin redige um ensaio chamado *A tarefa do tradutor* que figura como prefácio para o livro sobre Baudelaire. Ele sabia da importância definitiva do tema para a sua filosofia, como revela a Scholem numa carta desse mesmo ano. “Trata-se de um assunto que para mim ocupa uma posição tão central que ignoro ainda se, no estágio atual do meu pensamento, eu posso desenvolvê-lo com uma liberdade suficiente.”⁵⁰

É nesse ensaio que ele afirma que *linguagem é tradução* e retoma um problema que remonta a Platão (Crátilo) sobre qual seria a origem da linguagem: seria ela uma mera convenção ou haveria algo de natural na linguagem? Não sabemos se a

⁴⁸ P/ Scholem, Tomo I - 1921, p.258

⁴⁹ AGAMBEN, Giorgio. *Langue et histoire*, p.798

⁵⁰ P/ Scholem, Tomo I - 1921, p.238

pergunta foi respondida, mas podemos afirmar que a saída criativa da tradução mantém a questão acesa e produz o efeito mais desejável em filosofia – manter a tensão dos extremos. Depois da Queda, onde só havia uma língua, as coisas passaram a estar sujeitas a infinitas traduções segundo a pluralidade de línguas possíveis, e a palavra *traduzida* pelo homem em nome estará sempre submetida à *palavra muda no ser das coisas*.

A linguagem para Benjamin só interessa quando ela não está preocupada em comunicar conteúdos, mas sim quando ela ilumina da maneira mais límpida *a sua dignidade e a sua essência*. Isso vale para a tradução de uma língua à outra, por exemplo, onde o que menos importa é a comunicação entendida como espelho de um original – o aspecto menos essencial de uma tradução. O essencial de uma tradução não é a mensagem que ela carrega; *a tradução é uma forma*. Para apreender como tal é preciso recorrer ao original, porque é lá que se encontra a tradutibilidade da obra; é lá que se encontra a lei desta obra. “A finalidade da tradução consiste em exprimir o testemunho mais íntimo entre as línguas.”⁵¹

Nenhuma tradução seria possível se seu objetivo fosse apenas o de refletir o original, ser um espelho. “Para apreender a relação autêntica entre original e tradução é preciso proceder a um exame cujo propósito é análogo aos raciocínios pelos quais a crítica do conhecimento deve demonstrar a impossibilidade da teoria do reflexo.”⁵² Benjamin está sempre preocupado em apartar sentido e verdade da obra. Pois, ao se fixar no sentido, perde-se o que há de mais essencial, que é exatamente o fugidio, o misterioso, o poético. A tradutibilidade aponta para a ‘memória de Deus’, para o instante da Criação seguido da Queda.

O que sustenta a identidade entre linguagem, crítica e tradução é uma nítida preocupação de Benjamin em tratá-las como uma experiência que acontece na linguagem, pois só assim pode-se manter o *vivo*, associando o objeto à história. “Pois é a partir da história, não da natureza, menos ainda de uma natureza tão variável quanto a sensação e a alma, que é preciso finalmente circunscrever o

⁵¹ BENJAMIN, Walter. *La Tâche du Traducteur*, p.248

⁵² Idem, p.247

domínio da vida.”⁵³ Nesse sentido, embora o original para a tradução seja a sua condição de possibilidade mesma, o que importa é a tradutibilidade deste original e não a comunicação de um sentido.

A consideração da relação existente entre uma obra e sua primeira inspiração, que me sugerem todas as circunstâncias do meu trabalho atual, me levam a reconhecer que toda obra acabada é a máscara mortuária de sua intuição.⁵⁴

As palavras *amadurecem* e a sobrevida que a crítica e a tradução permitem da obra não pode mais se parecer com o original, uma vez que ela é sempre *mutação e renovação do vivo*. “É o que exprimimos geralmente dizendo que as palavras carregam com elas uma tonalidade afetiva.”⁵⁵

Tenho que te informar também – Angelus já sabe – do prazer silencioso mas não medíocre que me proporcionou a discreta alusão a minha “tarefa do tradutor” que eu creio ter visto na primeira redação de “Lyric der Kabbala”⁵⁶ – onde está dito que os verdadeiros princípios da tradução já foram suficientemente estabelecidos.⁵⁷

Todo o esforço do pensamento de Benjamin visa tornar a relação com o objeto imediata. Para isso, é preciso ir além do conceito, avançar para além do saber, ou, como diz Hannah Arendt, *pensar sem corrimão*. “O conceito de verdade de Benjamin se aproxima da ‘imediatidade teológica’, onde as coisas são chamadas pelos seus nomes próprios e são assim redimidas.”⁵⁸ A intenção é alargar o âmbito da filosofia trazendo a estética para dentro da discussão e fazendo o que Kant não fez: tentar dar conta da experiência fugidia. Nessa tentativa, há que se lidar com o vivo, com a história, com o tempo, com a tradição; mas não de uma forma linear e é aí que Benjamin inova, aproximando, o mais possível, filosofia e arte, onde a relação que existe entre as obras é intensiva.

⁵³ Idem, p.247

⁵⁴ P/ F.C.Rang. Tomo I - 1924, p.299

⁵⁵ BENJAMIN, Walter. *La Tâche du Traducteur*, p.256

⁵⁶ Artigo de Scholem publicado no jornal *Der Jude*

⁵⁷ P/ Scholem, Tomo I - 1921, p.260

⁵⁸ WOLIN, Richard. *Walter Benjamin, An Aesthetic of Redemption*, p.163

2.2. O tempo da ideia

“Consegurei um dia esticar o arco e lançar a flecha?”⁵⁹ indaga Benjamin a Scholem numa carta de 1934, onde ele se referia aos dois objetivos principais do seu pensamento: um político e outro místico, que embora situados em esferas extremas, deveriam se dar ao mesmo tempo. Há apenas três anos ele se sentira, *pela primeira vez na vida*, um adulto, o que significava ter experimentado *uma das numerosas formas de existência nele depositadas*.⁶⁰ Ele tinha, então, trinta e nove anos.

O que salta aos olhos de imediato nas reflexões acima é uma abordagem do tempo absolutamente diversa daquela proposta, por exemplo, por Aristóteles, onde esse seria a medida do movimento dos eventos que se sucedem numa linha horizontal, numa relação, portanto, extensiva. Trata-se, ao contrário, de um tempo que não nos remete imediatamente ao espaço – é um tempo vertical, um tempo inteiro, mais originário e mais autêntico, e que estaria muito próximo do próprio pulso do ser humano – pois “todo homem que vem ao dia em algum lugar do mundo e que um dia será jovem carrega nele não a possibilidade de um ‘meio’ mas já a realização, o fim.”⁶¹

O pensamento de Benjamin e a experiência filosófica que ele propõe estão imersos numa temporalidade intensiva, assim como aquela que se dá entre as obras de arte. “O elo essencial das obras de arte entre elas permanece de modo intensivo. Sob este olhar as obras de arte são análogas aos sistemas filosóficos.”⁶² Não há um alvo a ser atingido e o que importa é o instante onde seria possível *esticar o arco e lançar a flecha* simultaneamente. O que se pretende mostrar é que para o filósofo o importante é a ‘suspensão’ desse tempo horizontal, para que se mantenha viva a tensão produzida pelos extremos, pelos infinitos sentidos. É dessa tensão que a ideia, questão central a ser abordada aqui, pode emergir como totalidade, como algo de novo que irrompe na linguagem. Ela escapa ao fluxo linear e concentra em si todos os tempos, sendo por isso mesmo eterna.

⁵⁹ P/ Scholem, Tomo II - 1934, p.130

⁶⁰ P/ Scholem, Tomo II - 1931, p.59

⁶¹ P/ C.Seligson, Tomo I - 1913, p.86

⁶² P/ F.C.Rang, Tomo I - 1923, p.295

As ideias são as estrelas em oposição ao sol da revelação. Elas não brilham no grande dia da história, elas agem nele de maneira invisível. Elas só brilham na noite da natureza. Desde então as obras de arte se definem como modelos de uma natureza que não espera nenhum dia e então que não espera também o dia do julgamento, como os modelos de uma natureza que não é a cena da história nem o lugar onde reside o homem. A noite salva.⁶³

A linguagem, embora *medium* da filosofia, não pode ser um meio de comunicação, o que implicaria necessariamente uma narrativa linear que almejaria um fim. Ao contrário, a linguagem para Benjamin se volta para a sua irredutível complexidade e é nela que os dois objetivos citados na carta a Scholem podem se dar. Existe ação na linguagem, existe ação na escrita, portanto, por um lado, a linguagem tem um caráter político e, por outro lado, ela é magia; o que se comunica no nome não é um sentido, mas sim a própria essência da linguagem. Em cada língua subsistiria uma língua primeira, arcaica, que seria comum a todas as línguas. Isso vem da mística da linguagem, herdada pelos românticos: a tradição da cabala.

A temporalidade intensiva que atravessa toda obra de Walter Benjamin se inspira no messianismo judaico e a sua relação com Scholem fez com que ele se aprofundasse na questão e se tornasse, segundo o amigo, o melhor tradutor da relação entre mística e linguagem. A promessa da chegada do Messias é uma certeza imprevisível e não pode ser lançada para o futuro. É a própria densidade desse tempo vertical que a sustenta sem nenhum compromisso com qualquer tipo de fim a ser alcançado. Na verdade, não se trata de uma ‘pessoa’ que um dia chegará do outro lado do mundo para redimir a humanidade, já que o *lado de lá* faz parte desse *mundo de cá* e atravessa, portanto, a própria imanência. O Messias é uma dobra do tempo, o tempo-do-agora (o *Jetztzeit*), onde por um instante Ele “chega sem que se perceba, à maneira de um objeto perdido que reencontramos ou de um escorpião que descobrimos inesperadamente.”⁶⁴ É nesse instante que a ideia emerge na linguagem.

⁶³ P/F.C.Rang, Tomo I - 1923, p.295-296

⁶⁴ BENSUSSAN, Gérard. *Le Temps Messianique*, p. 55

O messianismo não só influenciou a obra de Benjamin como em alguns momentos encontrou eco no próprio objeto de sua crítica, como, por exemplo, no ensaio sobre Kafka, também judeu, cuja obra também é atravessada pelo messianismo judaico:

A categoria messiânica em Kafka é a ‘conversão’ ou ‘o estudo’. Você presume com razão que eu não quero barrar o caminho da interpretação teológica em geral, porque eu mesmo a pratico tão bem, mas simplesmente aquela, impudente e superficial, que vem de Praga.⁶⁵

Nesta carta para Scholem, onde ele responde a certas objeções feitas pelo amigo, ele expõe claramente seu ponto de vista em relação à obra de Kafka, já que no ensaio sobre o escritor tcheco, praticamente pronto naquele momento, ele diz que tais aspectos aparecem de forma implícita, mas que para o amigo ele as revelará *explicitamente*. “A insistência constante de Kafka sobre a lei é a meus olhos o ponto morto de sua obra, e com isso eu quero simplesmente dizer que partir justamente desse ponto para interpretar me parece não dar em nada.”⁶⁶ A lei é transmitida por uma doutrina ensinada pela tradição e, na obra de Kafka, o que se impõe é a arbitrariedade do sentido e da própria tradição que, doente, impede que uma única verdade, eterna e transcendental, seja transmitida.

Nenhuma de suas criações tem um lugar fixo, um contorno fixo e próprio, não há nenhuma que não esteja ou subindo ou descendo, nenhuma que não seja intercambiável com um vizinho ou um inimigo, nenhuma que não tenha consumido o tempo à sua disposição, permanecendo imatura, nenhuma que não esteja profundamente esgotada, e ao mesmo tempo no início de uma longa jornada.⁶⁷

Por isso, a obra de Kafka só pode ser captada em pleno vôo. Para Benjamin, ele é o criador de um ensinamento (*Agadá*) desprovido de uma lei (*Halaká*). “O traço propriamente genial em Kafka foi ele ter tentado fazer algo totalmente inédito; ele sacrificou a verdade para se ater à transmissibilidade, ao seu elemento agádico. As

⁶⁵ P/ Scholem, Tomo II - 1934, p.125 - WB se refere à análise de Max Brod

⁶⁶ Idem, p.126

⁶⁷ BENJAMIN, Walter. “Franz Kafka, a propósito do décimo aniversário de sua morte”. In: *Obras Escolhidas, Magia e técnica, arte e política*, p.143

obras de Kafka são intrinsecamente parábolas.”⁶⁸ Interpretá-lo de modo estritamente teológico achataria todas as nuances e rachaduras que compõem sua obra – uma arte da parábola cuja chave se perdeu. A categoria do sentido não se aplica mais e o que resta é uma perpétua busca de interpretações. Segundo Benjamin, Kafka foi profético ao pressentir a quebra da tradição e anunciá-la. A questão da descontinuidade e do estranhamento atravessam a sua obra e o seu realismo se apóia numa profusão de detalhes que não constitui um sentido unívoco. A temporalidade intensiva está na base da sua obra, embora ela não seja apresentada nem pelo símbolo, nem pela alegoria, que seriam a substituição de um conceito por um signo ou por uma imagem. Não há imagens em Kafka.

A crítica de Benjamin acima se dirige à interpretação de Max Brod, amigo e herdeiro da obra de Kafka, para quem o escritor estava no *caminho da santidade*. É no presente que o tempo se funda a cada instante. A cada ruptura do *continuum* histórico pode-se ter acesso ao tempo originário, onde a ideia como origem inaugura o próprio tempo. “O messianismo benjaminiano é dirigido contra a concepção linear do progresso.”⁶⁹ Para Merquior, o correlato do pensamento da origem é a esperança⁷⁰, pois o “redimensionamento filosófico representado, em Benjamin, pela aliança entre dialética e teologia, tem como conteúdo último o pensamento da origem.”⁷¹

O conceito de origem de Benjamin é um deslocamento do conceito do fenômeno originário de Goethe, transposto do âmbito da natureza para o âmbito da história. E não foi por acaso que ele escolheu um trecho do livro *A Doutrina das cores* do mesmo, como epígrafe ao seu livro sobre o drama barroco. Seu paradigma, assim como o de Goethe, também é estético, e a ideia se relaciona imediatamente com as coisas. Há uma crítica ao universal abstrato:

Não há nenhuma analogia entre a relação do particular com o conceito e a relação do particular com a ideia. No primeiro caso, ele é incluído sob o

⁶⁸ P/ Scholem, Tomo II - 1938, p.251

⁶⁹ MERQUIOR, J.M. *Arte e sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin*, p.139

⁷⁰ Idem, p.143

⁷¹ Idem, p.143

conceito, e permanece o que era antes – um particular. No segundo, ele é incluído sob a ideia, e passa a ser o que não era – totalidade.⁷²

Para entendermos melhor o que significa ideia, para Benjamin, é fundamental afastar a sua compreensão daquela que define o conceito em filosofia, cuja concepção só é possível através de uma abstração. Uma vez que a ideia é uma totalidade, ela permite que o singular seja preservado com todas as suas minúcias, e pode-se contemplar o todo que cada uma delas carrega em si e que a linguagem apresenta sem mediações conceituais. Ele queria “descobrir na análise do pequeno momento individual o cristal do acontecimento total.”⁷³ A ideia, para Benjamin, é o objeto da investigação filosófica e o vínculo desta com a linguagem é fundamental, já que são as palavras que as apresentam. Ele trabalha a ideia como origem, como algo de novo que se instaura e que inaugura uma nova temporalidade; ela passa a ser, assim, um marco para tudo aquilo que veio antes e para o que virá depois. Podemos constatar que o tempo como intensidade está também no cerne da linguagem e é ele que permite que se tenha uma nova experiência a cada retomada do texto.

Incansável, o pensamento começa sempre de novo, e volta sempre, minuciosamente, às próprias coisas. Esse fôlego infatigável é a mais autêntica forma de ser da contemplação. Pois ao considerar um mesmo objeto nos vários estratos de sua significação, ela recebe ao mesmo tempo um estímulo para o recomeço perpétuo e uma justificação para a intermitência do seu ritmo.⁷⁴

Foi baseada nessa concepção de tempo que Benjamin desenvolve o seu conceito de ideia e de origem: da ideia como origem. Tema que ele apresenta em seu prefácio para *Origem do drama barroco alemão*. Para isso é preciso pensar a origem não como a gênese da obra, mas sim como algo que escapa ao tempo linear e instaura um novo marco, uma nova pré-história e uma nova pós-história.

⁷² BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*, p.68-69

⁷³ _____ . *Passagens* [N 2, 6], p.477

⁷⁴ Idem, p.50

O originário não se encontra nunca no mundo dos fatos brutos e manifestos, e seu ritmo só se revela a uma visão dupla, que reconhece, por um lado, como restauração e reprodução, e por outro lado, como incompleto e inacabado. Em cada fenômeno de origem se determina a forma com a qual uma ideia se confronta com o mundo histórico, até que ela atinja a plenitude na totalidade de sua história. A origem, portanto, não se destaca dos fatos, mas se relaciona com sua pré e pós história.⁷⁵

Ao trazer a estética para o centro da discussão filosófica, a questão que se mantém acesa como pano de fundo de todo o seu pensamento é: qual será afinal a temporalidade da *ideia*? Sabemos que a experiência filosófica nos remete a um tempo mais originário, mais autêntico, uma vez não estar submetida à cronologia vazia dos relógios, e que o ensaio nos lança ao centro dessa experiência. Sabemos também que o objeto maior da filosofia é a verdade que para Benjamin se apresenta no texto, no trabalho com as palavras. Há assim uma associação inegável entre filosofia e história, já que toda linguagem escrita está inserida em seu tempo.

Se o elemento que constrói a verdade é a ideia e se são as palavras que a apresentam, seu vínculo com a linguagem é fundamental. Não podemos pensar este vínculo sem nos remetermos imediatamente, por uma lado, à sua inserção histórica e, por outro, à sua eternidade. Há uma *transcendência na imanência* que atravessa toda a filosofia de Walter Benjamin e que fica muito clara quando cavamos mais fundo a sua teoria da linguagem. A tarefa do filósofo é a de nomear e assim transpor a palavra de um contexto ‘natural’ para um contexto histórico. A ideia não é anterior às coisas, ela é algo que se constitui na linguagem escrita, ou seja – na história – tendo como matéria-prima as palavras e o silêncio, e onde a forma assume uma importância definitiva. A ideia filosófica instaura uma nova perspectiva do tempo. Ela está ancorada no sem-expressão, no silêncio que a fundamenta e que garante o sentido daquilo que é expresso na linguagem. Há um corte vertical no *continuum* do tempo histórico que permite que o instante fixe a eternidade contida na ideia; passado, presente, e futuro se condensam no tempo do agora.

⁷⁵ BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*, p.68

*

Se o autômato é o homem que perdeu toda experiência e memória, o elo entre a *Erfahrung*, a teologia, e o materialismo histórico é para Benjamin a *rememoração* (*Eingedenken*) – que ele distingue da *lembrança* (*Andenken*), ligada ao simplesmente ‘vivido’ (*Erlebnis*). Segundo um fragmento do *Livro das Passagens*, na *rememoração* (*Eingedenken*) ‘nós fazemos uma experiência (*Erfahrung*) que nos interdita de conceber a história de uma maneira radicalmente a-teológica.’⁷⁶

A experiência perdida a que Benjamin se refere tem a ver com o advento da modernidade que interdita o acesso a uma experiência transmitida pela tradição, permitindo que apenas as vivências possam ser lembradas. Ele contrapõe experiência e vivência; memória e lembrança. Há uma dialética intrínseca na categoria da *rememoração* entre uma experiência antiga perdida e uma experiência futura liberada, que só pode acontecer no tempo presente, no instante salvador, pela primeira vez, onde enfim o passado é redimido. A sua proposta é a de “apreender a atualidade como o avesso da eternidade na história e pôr em relevo a marca desse lado escondido da medalha.”⁷⁷

Em 1929, no ensaio *A Imagem de Proust*, a *rememoração* aparece como categoria central onde, segundo Benjamin, o que importa não é descrever o passado como ele realmente se deu, mas sim rememorar-lo, retomá-lo na história presente e assim poder salvá-lo: “Pois um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos, encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo o que veio antes e depois.”⁷⁸ Para Benjamin ninguém soube comunicar tão bem o século XIX para as gerações posteriores quanto Proust, ninguém se aproximou tanto do “seu segredo mais íntimo” e ele o fez reconstruindo suas lembranças vindas à tona pela *memória involuntária*, sempre mais próxima do esquecimento do que da reminiscência. “Só pode se tornar componente da *memória involuntária* aquilo que não foi expressa e

⁷⁶ LÖWY, Michael. “Walter Benjamin crítico do progresso, em busca da experiência perdida”. In: *Walter Benjamin et Paris*, p.634-635

⁷⁷ P/H.Hofmannsthal, Tomo I - 1928, p.418

⁷⁸ BENJAMIN, Walter. *A Imagem de Proust*, p.37

conscientemente ‘vivenciado’, aquilo que não sucedeu ao sujeito como ‘vivência’⁷⁹. Benjamin sentiu de imediato uma ‘afinidade eletiva’ com Proust, de quem verteu para o alemão parte de sua obra principal *Em Busca do Tempo Perdido: Sodoma e Gomorra*, que incluía três livros, como ele revela numa carta a Scholem de 1925:

Nós falamos talvez aqui e ali de Proust e eu devo ter ressaltado como me é próximo seu estilo de consideração filosófica. Cada vez que eu li alguma coisa de sua obra, tive o sentimento de um parentesco muito grande. Agora estou curioso em ver como uma íntima relação com o autor vai confirmar esse dado.⁸⁰

Tanto os ensaios literários de Benjamin quanto a sua Filosofia da História se ancoram na rememoração, no “cuidado com o lembrar” para que seja possível “reconstruir um passado que nos escapa”.⁸¹ Ele achava que a humanidade deveria apropriar-se de seu passado e para isso seria preciso apropriar-se da lembrança tal como ela se apresenta no tempo presente. O importante na rememoração é a possibilidade aberta de recriar o passado, é a promessa do inaudito emergir, através de uma retomada da história ao mesmo tempo destruidora e salvadora. “O passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido”.⁸² A rememoração permite que o passado se reflita no instante onde ele pode finalmente ser salvo.

Entretanto, para que o passado possa se inserir no presente através da rememoração será preciso, como diz Benjamin, “escovar a história a contrapelo”⁸³, será preciso incluir os perdedores, pensar numa ‘tradição’ dos oprimidos que não poderia estar no fluxo contínuo da história, mas sim na sua interrupção, no descontínuo, no instante, pois é exatamente o que escapa ao nivelamento, à classificação, que pode ser indício de uma verdade possível.

⁷⁹ BENJAMIN, Walter. “Sobre alguns temas em Baudelaire.” In: *Um Lírico no Auge do Capitalismo*, p. 108

⁸⁰ P/ Scholem, Tomo I - 1925, p.361

⁸¹ GAGNEBIN, Jeanne-Marie, *História e Narração em Walter Benjamin*, p.3

⁸² BENJAMIN, Walter. *Sobre o Conceito da História*, p. 224

⁸³ Idem, p.225

O pensamento de Benjamin se desenrola muito mais a partir de uma atenção extrema do que a partir de uma estudada intenção. “Somente a tentativa de parar o tempo pode permitir a uma outra história vir à tona”.⁸⁴

Benjamin não acreditava na existência de épocas decadentes. Escrever a história, para ele, significava “dar às datas a sua fisionomia.”⁸⁵ Interromper o fluxo do tempo não quer dizer substituir totalmente a história contada até aqui por outra, mas sim enriquecê-la, lembrando não só do que aconteceu mas também do que poderia ter acontecido, impregná-la de seus silêncios inerentes. “A ‘rememoração’ é impotente para nos libertar dos grilhões do presente, porém desempenha um papel fundamental no resgate libertador do que aconteceu, do que poderia ter acontecido.”⁸⁶ Somente dessa forma, ampliando a possibilidade do passado é que se pode salvá-lo e mantê-lo vivo no tempo presente. Toda a graça do passado está em poder ser lembrado e no impacto causado no presente em todo o ser que se lembra, como se a marcha da lembrança se desse ao arrepio do tempo.

O que importa para o historiador é o encontro entre o passado e o presente, o que permite que a atualidade ganhe novas significações. Para Benjamin, as formas esquecidas ditas insignificantes, estão impregnadas de matéria viva do seu tempo. “A representação do descontínuo é o fundamento da autêntica tradição” e “para que um fragmento de passado possa ser tocado pela atualidade não pode haver nenhuma continuidade entre eles”.⁸⁷ Assim a história é um projeto em aberto, há sempre a possibilidade de retomada do passado, de dar vida ao que ficou sob as ruínas. O futuro precisa se voltar para o passado, para que um ato de justiça possa libertá-lo e dessa forma modificar o presente. Benjamin rompe com qualquer possibilidade de linearidade na história, não há um processo, o que o historiador tem nas mãos são as ruínas do passado e é a partir delas que ele poderá retomar esse passado inserindo-o no presente. A filosofia, e a filosofia da história, aí incluída, precisa saber lidar com o movimento, precisa saber abrigá-lo, não há alvo algum a ser alcançado, o que há é a inesgotável possibilidade de reconstrução da história na perspectiva da atualidade. “O progresso não se situa na

⁸⁴ GAGNEBIN, J.M. op. cit., p.98

⁸⁵ BENJAMIN, Walter. *Passagens* [N 11, 2] p.494

⁸⁶ KONDER, Leandro. *Walter Benjamin, O Marxismo da Melancolia*, p.94

⁸⁷ Idem, p.487

continuidade do curso do tempo e sim em suas interferências, onde algo verdadeiramente novo se faz sentir pela primeira vez, com a sobriedade do amanhecer.”⁸⁸

“Nós sabemos bem que o passado não é o tesouro precioso de um museu, mas aquilo que só podemos atingir pelo presente.”⁸⁹ Há uma outra dimensão em jogo onde somos lançados para dentro do tempo, onde nada falta e nada sobra. Estamos completamente imersos na experiência de uma forma desinteressada e estamos no tempo presente. Drummond nos mostra de forma belíssima no poema abaixo essa *entrada* no tempo.

Permanência

Agora me lembra um, antes me lembrava outro.

Dia virá em que nenhum será lembrado.

Então no mesmo esquecimento se fundirão.

Mais uma vez a carne unida, e as bodas
cumprindo-se em si mesmas, como ontem e sempre.

Pois eterno é o amor que une e separa, e eterno o fim
(já começara, antes de ser), e somos eternos,
frágeis, nebulosos, tartamudos, frustrados: eternos.
E o esquecimento ainda é memória, e lagoas de sono
selam em seu negrume o que amamos e fomos um dia,
ou nunca fomos, e contudo arde em nós
à maneira da chama que dorme nos paus de lenha
jogados no galpão.⁹⁰

⁸⁸ BENJAMIN, Walter. *Passagens*. [N 9a 7] p. 492

⁸⁹ P/ F.C.Rang, Tomo I - 1923, p.285

⁹⁰ Carlos Drummond de Andrade. *Claro Enigma*, p.288

3. Adorno

3.1. *Dialética Imóvel*

Há aí um antagonismo do qual nem em sonho desejo me ver livre. Todo o problema desse trabalho é o de reduzi-lo e este problema está intrinsecamente ligado ao da construção. Penso que a especulação só levanta vôo e um vôo necessariamente audacioso, em direção a algum êxito, somente se, ao invés de se abandonar ao balanço pálido do esoterismo, ela procurar apenas na construção a sua fonte de energia.⁹¹

Em dezembro de 1938 Benjamin responde nos termos da carta acima às duras críticas feitas por Adorno ao seu *Baudelaire* – que ele pretendia ser um modelo para o *livro das Passagens* – dirigidas ao método e, portanto, à forma, adotados por ele, que dificultariam a possibilidade de interpretação do ensaio. As bases da crítica se amparavam em elementos da doutrina marxista, na relação entre estrutura e superestrutura, que segundo Adorno deveriam ser mediadas pelo *processo social global*, para ter-se a garantia de uma ‘boa’ teoria especulativa. Benjamin achava que a *impaciência* de Adorno o afastou de questões importantes do trabalho, embora os elementos enumerados por Adorno, como ‘traço’, ‘*flâneur*’, ‘o moderno’, entre outros, não fossem passíveis de *esperar pacientemente uma interpretação*. Além do mais, “relacionar à obra de Baudelaire a concepção panorâmica não é pertinente.”⁹² Adorno, por sua vez, acha que o amigo presta um desfavor tanto à dialética materialista quanto à doutrina marxista, por “relacionar imediatamente os conteúdos pragmáticos do *Baudelaire* aos traços contíguos da história social do seu tempo.”⁹³

Para Benjamin, teoria e forma, método e objeto, jamais podem estar dissociados. O pensamento só será expresso de forma aguda se o método for incorporado na ação mesma da escrita e não *a priori*, pois cada objeto de investigação impõe suas regras próprias, e assim deve ser para que o trabalho voltado com intensidade *para fora* se exprima com maior brilho. “Portanto o método dialético se distingue

⁹¹ P/Adorno, Tomo II - 1938, p.277

⁹² Idem, p.275

⁹³ Adorno p/ Benjamin, Tomo II - 1938, p.269

pelo fato de, ao encontrar novos objetos, desenvolver novos métodos – exatamente como a forma na arte que, ao conduzir a novos conteúdos, desenvolve novas formas.”⁹⁴

Embora Adorno conhecesse bem os escritos de Benjamin, ele tinha dúvidas se o procedimento considerado por ele *ascético* e já utilizado nos ensaios anteriores sobre Proust e sobre o Surrealismo funcionaria para o trabalho sobre Baudelaire, e mais ainda, se poderia ser transposto para o *Livro das Passagens*. Para ele o ensaio não estava à altura do amigo e seria no máximo um prelúdio às *Passagens* e não um modelo como pretendia Benjamin. Adorno se ressentia de uma interpretação teórica mais desenvolvida, mesmo sabendo da determinação do Instituto em delimitar os ensaios da nova edição da revista em apenas duas páginas e meia impressas, como ele mesmo informara a Benjamin numa carta escrita já em Nova Iorque, em março de 1938, ano em que se mudou para os Estados Unidos. “Isolado, o conteúdo pragmático desses objetos não conspirariam, de um modo quase diabólico, contra a possibilidade de sua própria interpretação?”⁹⁵

A crítica de Adorno não se dirigia à perspectiva materialista para a qual Benjamin se voltava naquele momento, mas sim a um emprego, digamos ‘equivocado’, dessa dialética no trabalho. O curioso é a preocupação de Adorno em transformar o modelo marxista numa dialética materialista, para afastá-lo de uma concepção onde a relação seria causal, comum à dialética ‘vulgar’. Porém, “a práxis não é, na realidade, algo que tenha necessidade de uma mediação dialética para reapresentar-se depois como positividade na forma de superestrutura, mas é desde o início ‘aquilo que é verdadeiramente’.”⁹⁶ O que interessou a Benjamin no marxismo foi precisamente a *práxis* e as experiências feitas a partir dela em sua vida e em seu pensamento, cujo ponto central é o de tornar a identidade entre as coisas imediata, é tornar o próprio conhecimento imediato, livre portanto de qualquer mediação conceitual. “O que conta aqui é a relação expressiva.”⁹⁷ Por isso é tão fundamental ter-se em mente uma concepção de tempo não-linear, é

⁹⁴ BENJAMIN, Walter. *Passagens*, [N 10, 1] p.516-517

⁹⁵ Adorno p/ Benjamin, Tomo II - 1938, p.268

⁹⁶ AGAMBEN, Giorgio. *Infância e História*, p.144

⁹⁷ BENJAMIN, Walter. op. cit., [N 1a, 6] p.502

preciso livrar-se da relação causal habitual na dialética e buscar outra fresta. Entretanto, ele não foi compreendido à época nem mesmo por Adorno, amigo e interlocutor assíduo, que ao fazer a crítica mencionada e vetar a publicação do ensaio (enquanto Benjamin não alterasse a *estrutura formal*) apontou como falha central exatamente a falta de ‘mediação’:

Mas a ‘mediação’ que procuro em vão, e que encontro encoberta pela evocação histórico-materialista, nada mais é que a teoria da qual você evita falar. Evitar esta teoria afeta o plano empírico. De um lado, é conferir um aspecto falsamente épico e, de outro, é retirar dos fenômenos, porque eles serão vistos apenas através da experiência subjetiva, seu peso real do ponto de vista da filosofia da história. Podemos exprimir a mesma coisa da seguinte maneira: a temática teológica da nomeação das coisas pelo seu nome tende a ser revertida na apresentação assombrosa da pura facticidade.⁹⁸

O materialismo dialético para Benjamin tratava-se de uma experiência a que, segundo ele, todos estavam necessariamente submetidos naquela época. Ele só teve contato com o pensamento marxista tardiamente e nunca se sentiu um legítimo partidário, por criticar o fundamento dogmático que o constituía. “Minha célula comunista só contém imagens santas.”⁹⁹ O interesse de Benjamin pela dialética materialista tinha mais a ver com a ‘atitude’ que esta lhe inspirava, que parecia ser mais fecunda que a idealista. Ele sabia que esta postura ambígua dificultava a acolhida de suas ideias: “Você pode imaginar que pegarei a estrada sem ilusão. Até agora, a situação intelectual não comporta muitos elementos que poderiam servir para a compreensão dos meus trabalhos.”¹⁰⁰

Numa carta escrita em Svendborg, na casa de Brecht, em julho de 1934 para Werner Kraft, poeta e escritor, Benjamin se mostra bastante preocupado com a situação política daquele momento e retoma a discussão sobre o comunismo:

O senhor reconhece não querer admitir sem mais o comunismo ‘como solução para a humanidade’. Mas precisamente, graças aos conhecimentos práticos que ele oferece, trata-se de cortar pela raiz a

⁹⁸ Adorno p/ Benjamin, Tomo II - 1938, p.270-271

⁹⁹ P/ Scholem, Tomo II - 1931, p.60

¹⁰⁰ P/ Gretel Adorno, Tomo II - sem data, p.102-103

estéril pretensão de existirem soluções para a humanidade, de abandonar mesmo a imodesta perspectiva de sistemas ‘totais’ e de construir, de pelo menos tentar, os dias da humanidade com aquela flexibilidade que demonstra um homem bem acordado e sensato ao enfrentar sua jornada.¹⁰¹

Podia-se obter bons exemplos da *práxis* comunista sem precisar alinhar-se cegamente à ideologia do partido. Benjamin não via nenhuma necessidade de optar entre teologia e materialismo, por exemplo. “[...] não tenho nada contra os metafísicos. Eles são os verdadeiros trovadores da razão selvagem.”¹⁰² Ele se sentia bastante confortável trafegando em esferas extremas, que só enriqueciam seu pensamento, ao permitir o alargamento da experiência filosófica. A exigência de um sistema total para a filosofia não se colocava para ele num século em ruínas. Já não se pode dizer o mesmo dos seus amigos mais próximos, pois até Scholem, o grande amigo, também foi um crítico contumaz às experiências materialistas de Benjamin e não perdia a oportunidade de o alertar para o rumo suspeito que seu pensamento estava tomando. Para ele toda a força de Benjamin provinha da sua metafísica da linguagem, que poderia levá-lo a ser “uma figura de primeira linha no plano da história do pensamento crítico.”¹⁰³

Nesses últimos anos você se esforça, me parece, aos sobressaltos, para sustentar suas ideias, que por um lado vão muito longe, numa fraseologia que você acha estar próxima da dos comunistas, mas – e é isto que importa, me parece – seu modo *real* de pensar e *aquele que você pretende*, estão de maneira assombrosamente estranhos um ao outro e sem que nenhum elo os una.¹⁰⁴

Adorno também não percebeu naquele momento que o importante era a própria experiência histórica, imediata e autêntica, onde o objeto do conhecimento se apresenta como *mônada*, em sua coesão original como postulou Leibniz – uma substância simples, isto é, sem partes. O materialismo suprime a separação entre estrutura e superestrutura, e não reivindica nenhuma mediação, uma vez que o objeto da *práxis* se apresenta de forma imediata. “A aparente facticidade fechada

¹⁰¹ P/ Werner Kraft, Tomo II - 1934, p.124

¹⁰² P/ Bernard Brentano, Tomo II - 1939, p.294

¹⁰³ Scholem p/ Benjamin, Tomo II - 1931, p.45

¹⁰⁴ idem, p.45

nela mesma, que se liga ao estudo filológico e que encanta o pesquisador, desaparece na exata medida onde se constrói o objeto na perspectiva histórica.”¹⁰⁵

No ápice da sua crítica, na mesma carta citada, Adorno escreve: “Falando drasticamente, poderíamos dizer que seu trabalho se situa na encruzilhada da magia e do positivismo. Este lugar é enfeitado.”¹⁰⁶ Benjamin não discorda, dizendo que deve mesmo haver distinção entre *magia e positivismo*, pois a interpretação filológica, aquela que avança progressivamente na análise das particularidades de um texto, deve ser preservada da dialética materialista. É preciso inserir a atitude filológica na construção do trabalho, não pelo resultado a ser alcançado, mas pelo que ela é de fato; como bem disse Adorno: *uma apresentação espantosa da facticidade*. “As linhas de fuga dessa construção confluem ao interior da nossa própria experiência histórica.”¹⁰⁷

A maravilha, você diz em seu *Kierkegaard*¹⁰⁸, exprime ‘a mais profunda inteligência da relação entre dialética, mito e imagem.’ Eu deveria poder recorrer a esta passagem. Vou ao contrário propor uma correção [...]. Seria preciso dizer, penso: a maravilha é um *objeto* eminente de uma tal inteligência.¹⁰⁹

Talvez Gretel, grande amiga e mulher de Adorno que Benjamin chamava carinhosamente de *Felizitas*, tenha compreendido mais a fundo a intensidade do amigo. A familiaridade revelada pela correspondência entre os dois deixa clara essa intimidade iniciada na Berlim dos anos 20. Nesta mesma carta de Adorno lê-se o seguinte: “Um dia, Gretel disse brincando que você habitava as cavernas mais enterradas de suas *Passagens* e que, se você recuava diante do acabamento do trabalho, seria por medo de ter que deixar o edifício.”¹¹⁰ Foi Benjamin quem a apresentou a Adorno e foi ela quem primeiro ajudou o amigo financeiramente a partir de 1933, quando ele se exilou em Paris; ajuda que no ano seguinte foi assumida pelo Instituto. É para Gretel que Benjamin confessa que o *livro das Passagens* contém um *ilícito tratamento ‘poético’* e comenta a reclamação de

¹⁰⁵ P/Adorno, Tomo II - 1938, p.277

¹⁰⁶ Adorno a Benjamin, Tomo II - 1938, p.270

¹⁰⁷ P/ Adorno, Tomo II - 1938, p. 277

¹⁰⁸ Ensaio de Adorno sobre o qual Benjamin escreveu uma resenha.

¹⁰⁹ P/ Adorno, Tomo II - 1938, p.277

¹¹⁰ Idem, p.272

Adorno com relação à construção do mesmo. “Uma coisa é certa: a construção significa para este livro o mesmo que a pedra filosofal significa para o alquimista”¹¹¹

Benjamin sabia da importância de seu ensaio sobre Baudelaire, que ele reconhecia estar intrinsecamente articulado com o seu passado literário, e de como era fundamental vê-lo publicado na revista do Instituto: “Por um lado, a forma impressa, que distancia o autor de seu texto, tem por esta razão um valor inestimável. Além disso, dessa maneira, o texto poderá ser discutido.”¹¹² A relevância da questão sobre o *flâneur* é central para Benjamin e ele quer enfatizar esse aspecto em seu ensaio. “Baudelaire é o praticante mais profundo do ócio numa época onde essa atitude ainda podia fazer brotar descobertas.”¹¹³ Naquele momento, na iminência de uma guerra, vivendo num total isolamento, Benjamin escreve: “experimentei um sentimento de triunfo no dia em que coloquei a salvo do declínio do mundo (ao abrigo frágil de um manuscrito!) o capítulo sobre ‘*O Flâneur*’ projetado há mais ou menos quinze anos.”¹¹⁴ Adorno, à distância, ainda acreditava na possibilidade da paz mundial ser mantida (já em 1939) e a sua sugestão foi dele publicar apenas a segunda parte do trabalho sob o título de ‘*O Flâneur*’ modificada, “para fazer justiça aos interesses teóricos já enunciados.”¹¹⁵ Interesses esses que precisavam se alinhar aos do Instituto, claramente marxistas. Mesmo reconhecendo a importância da troca de cartas com o amigo no verão de 1939 e a influência determinante das observações de Adorno, Benjamin replica: “Faço subir aos céus meu Baudelaire cristão levado por anjos puramente judeus. Mas já está previsto que no terceiro terço da ascensão, pouco antes de entrar na glória, eles o deixarão cair como que por acidente.”¹¹⁶

*

¹¹¹ P/ Gretel, Tomo II - 1935, p.185

¹¹² P/ Adorno, Tomo II - 1938, p.279

¹¹³ P/ Adorno, Tomo II - 1939, p.295

¹¹⁴ P/ Adorno, *Correspondance*, p.317

¹¹⁵ Idem, p.343

¹¹⁶ P/ Adorno, Tomo II - 1939, p.304

“O que interessa não são os ‘grandes’ contrastes, e sim os contrastes dialéticos, que frequentemente se confundem com nuances. A partir deles, no entanto, recria-se sempre a vida de novo.”¹¹⁷ O mais importante não é estabelecer dicotomias mas sim sobrepor o positivo ao negativo para que se possa perceber com mais clareza seus contornos e olhar novamente, mudar a perspectiva, para que desse mesmo negativo surja uma porção positiva “e assim por diante, *ad infinitum*, até que todo o passado seja recolhido no presente em uma apocatástase¹¹⁸ histórica.”¹¹⁹ Tais nuances, porém, passaram despercebidas a Adorno, que ao sustentar que ‘a falta de mediação’ colocava em risco toda a teoria apresentada, estava se fundamentando num pensamento totalizante, como o de Hegel e Marx, e tomando o *processo global* como suporte à sua argumentação. Nesse *processo* defendido por ele perde-se exatamente aquilo que Benjamin pretendeu ao longo de toda sua obra: manter vivo o instante singular.

Não é a dialética que deve ser adequada a uma concepção preexistente e vulgar do tempo, mas, bem pelo contrário, é esta concepção do tempo que deve ser adequada a uma dialética que se tenha verdadeiramente liberado de todo ‘abstracionismo’.¹²⁰

“Este é o sentido da ‘dialética imóvel’ que Benjamin deixa como herança ao materialismo histórico”¹²¹ Liberar a dialética de qualquer *abstracionismo* é tarefa do historiador materialista e para isso é preciso reconhecer nos cacos da história, a vida de hoje, as formas de hoje. “Não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança sua luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação.”¹²² No ensaio sobre o drama barroco alemão, Benjamin já tinha lançado mão do termo *constelação* para se referir ao modo pelo qual as ideias se relacionam com as coisas, “como as constelações com as estrelas.”¹²³ Cada ideia como uma mônada capaz de uma nova configuração a cada perspectiva história. “A ideia é mônada – isto significa, em suma, que cada ideia contém a imagem do mundo. A

¹¹⁷ BENJAMIN, Walter. *Passagens* [N 1a, 4] p. 501

¹¹⁸ Apocatástasis = a ‘admissão de todas as almas no paraíso’

¹¹⁹ idem, p.501

¹²⁰ AGAMBEN, Giorgio. op. cit., p.149

¹²¹ Idem, p.149

¹²² *Passagens* [N 2a, 3] p.504

¹²³ BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*, p.56

apresentação da ideia impõe como tarefa, portanto, nada menos que a descrição dessa imagem abreviada do mundo.”¹²⁴ Embora o ensaio de 1925 não fosse materialista, ele já era certamente dialético, segundo Benjamin. Agora, na segunda metade dos anos 30, ele usa o termo *constelação* para se referir à imagem, a *imagem dialética*, a única verdadeiramente autêntica e que relaciona o passado com o presente num salto. A *imagem dialética* provém da *alegoria* de Baudelaire, onde o novo e o antigo se encontram. Nela “a verdade está carregada de tempo até o ponto de explodir.”¹²⁵

No entanto, a verdade não é – como afirma o marxismo – apenas uma função temporal do conhecer, mas é ligada a um núcleo temporal que se encontra simultaneamente no que é conhecido e naquele que conhece. Isto é tão verdadeiro que o eterno, de qualquer forma, é muito mais um drapeado em um vestido do que uma ideia.”¹²⁶

Podemos dizer que *imagem dialética* e *dialética imóvel* são expressões que se recobrem. O que importa aqui é a relação temporal intensiva, onde a imagem se cristaliza por um instante saturada de sentidos e escapa às amarras de um tempo ‘horizontal’. Neste salto da imagem para fora do *continuum* histórico dá-se o conhecimento imediato do objeto constituído na linguagem de forma não-linear, numa relação dialética *imóvel* entre o passado e o presente. Assim, o objeto se constitui ao mesmo tempo em que é conhecido, num gesto que jamais pode ser presumido por nenhum método estabelecido *a priori*.

Além disso: as analogias com o livro sobre o barroco ressaltam muito mais nitidamente que em qualquer estágio anterior (e de uma maneira para mim surpreendente). Elas devem me permitir ver confirmado lá, de maneira particularmente significativa, o processo de revisão que conduziu todo o universo de ideias, movidas originariamente pela metafísica, a um estágio de agregado onde o mundo das imagens dialéticas está assegurado contra as objeções provocadas pela metafísica.¹²⁷

¹²⁴ Idem, p.70

¹²⁵ BENJAMIN, Walter. *Passagens* [N3, 1] p.504-505

¹²⁶ Idem., [N3, 2] p.505

¹²⁷ P/ Adorno, Tomo II - 1935, p.165

Benjamin se refere nesta carta a Adorno, de 1935, a sua primeira versão da *Éxposé* ao *Livro das Passagens*, que ele redige nesse mesmo ano e envia ao Instituto. Desde 1927 o projeto desse grande livro ocupa o filósofo de maneira silenciosa. Aos poucos ele o foi revelando aos mais íntimos, com os quais discutiu longamente suas ideias centrais. A mudança para Paris foi decisiva, uma vez que era sobre a cidade – *Paris, capital do século XIX* – que estava debruçado e em especial sobre as inúmeras passagens que a constituíam. Mesmo com a ascensão de Hitler e a insegurança política que assombrava a todos naquele momento, Benjamin queria estar ali, no centro dos acontecimentos; pois o mesmo objeto ameaçador tinha, como outra face, a força motriz que o impulsionava a seguir na escrita – a seguir na vida.

Neste trabalho vejo a verdadeira, senão a única razão, de não perder a coragem na luta pela vida. Escrivê-lo, – isto me é absolutamente claro hoje, e sem prejuízo à enorme massa de trabalhos preliminares que o sustentam –, só é possível em Paris, da primeira à última palavra.¹²⁸

“A maioria das passagens de Paris surge nos quinze anos após 1822.” É assim que Benjamin inicia a sua *Éxposé* sobre *Paris, a capital do século XIX*, o primeiro título apresentado, do qual mais tarde ele retira o artigo (por sugestão de Adorno) identificando imediatamente a cidade com a capital do século em questão. Ele divide o trabalho em seis partes, onde discorre primeiro sobre o surgimento e a importância das passagens como centro das *mercadorias de luxo*, construídas numa arquitetura de ferro e vidro – as primeiras a receberem na cidade iluminação a gás. Benjamin percebe que o ferro é utilizado em estruturas transitórias e por isso tão adequado às passagens, assim como aos trilhos de trem. Surgem os panoramas, inserindo a pintura no centro da vida urbana: “a cidade amplia-se, transformando-se em paisagem, como ela o fará mais tarde e de maneira mais sutil para o flâneur.”¹²⁹ Logo a seguir entram em cena o daguerreótipo e a fotografia; a técnica impõe seu lugar e “as exposições universais são lugares de peregrinação ao fetiche mercadoria.”¹³⁰ A arte passa a ser mercadoria e seu valor de troca se sobrepõe ao valor de uso. Com valores idealizados surge uma fantasmagoria à

¹²⁸ Idem, p.165

¹²⁹ BENJAMIN, Walter. “II. Daguerre ou os panoramas”. In: *Passagens*, p.42

¹³⁰ Idem, p.43

qual os homens se entregam sem freios. O mundo privado invade a história e o espaço íntimo se separa do local de trabalho. No escritório a realidade dá o tom, já o *intérieur* se constitui como o espaço das ilusões onde as coisas podem ser transfiguradas. A individualidade ganha força. Para Benjamin, “o colecionador é o verdadeiro habitante do *intérieur*.”¹³¹ É ele quem restitui à mercadoria seu valor afetivo em detrimento do seu valor de uso; ele a libera da obrigação de ser útil.

“Habitar significa deixar rastros.”¹³² Mas há aquele que não se sente em casa em lugar nenhum e *busca um asilo na multidão*. O *flâneur* entra em cena com a poesia de Baudelaire, poeta que transformou Paris em objeto de sua lírica, e que fez com que alegoria e estranheza passassem a caminhar de mãos dadas. “A multidão é o véu através do qual a cidade familiar acena para o flâneur como fantasmagoria.”¹³³ É um momento de transição da intelectualidade, entre o mecenato e o mercado, que se reflete nas posturas econômica e política. Baudelaire estava no epicentro dessas transformações e foi o primeiro a perceber que “é sempre a modernidade que cita a história primeva”¹³⁴, além de ter cunhado o próprio termo *modernidade*. O novo encontra na moda seu agente privilegiado. “Assim como no século XVII a alegoria se torna o cânone das imagens dialéticas, assim acontece no século XIX com a *nouveauté*.”¹³⁵ Para Benjamin cada mudança corresponde a um *resquício do mundo onírico*, que os surrealistas conseguiram expressar melhor do que ninguém. Uma vez que todo produto humano encaminha-se ao mercado, algum rastro ele deixa para trás. O pensamento dialético se constitui exatamente dessa transposição dos elementos do sonho para o momento do despertar: “ele é o órgão do despertar histórico.”¹³⁶ Este é o importante passo a frente que separa Benjamin dos surrealistas.

A ambiguidade é a manifestação imagética da dialética, a lei da dialética na imobilidade. Esta imobilidade é utopia e imagem dialética, portanto,

¹³¹ Idem, p.46

¹³² Idem, p.46

¹³³ Idem, p.47

¹³⁴ Idem, p.48

¹³⁵ Idem, p.48

¹³⁶ Idem, p.51

imagem onírica. Tal imagem é representada pelas passagens, que são tanto casa quanto rua.¹³⁷

Em agosto de 1935, Adorno escreve a Benjamin após a leitura atenta da *Éxposé*. Embora teça alguns elogios ao trabalho, especialmente no que tange ao capítulo sobre o *intérieur* e ao esboço de Baudelaire, ele critica a ‘imagem dialética’ e especialmente a epígrafe escolhida por Benjamin inserida na primeira parte: “cada época sonha a seguinte”, de Michelet.¹³⁸ Para Adorno esta frase concentra todas as questões que se referem à teoria da imagem dialética e que são criticáveis exatamente por parecerem não-dialéticas. Ele sugere que a epígrafe seja retirada:

Eliminar esta frase poderia colocar em ordem a própria teoria. Porque ela implica três coisas: conceber a imagem dialética como um conteúdo da consciência, mesmo sendo ele coletivo; de a ligar linearmente, diria mesmo evolutivamente, a um futuro compreendido como utopia; de compreender a ‘época’ como justamente o sujeito, unificado nele mesmo e conforme a este conteúdo de consciência.¹³⁹

Para Adorno esta versão imanente da imagem dialética dilui a potência teológica que está na base do conceito, afetando assim o seu próprio conteúdo de verdade. A crítica aqui parece fazer sentido, uma vez que tal epígrafe aponta para a possibilidade de um tempo que avança em alguma direção, contrariando a própria proposta temporal de Benjamin; (na versão de 1939 da *Éxposé* Benjamin retira a epígrafe). Adorno acha também que o amigo trai o que havia sugerido em conversas anteriores sobre o *livro das Passagens*, cujo núcleo central seria a adoção da mesma metodologia utilizada no livro sobre o drama barroco alemão transposto para uma abordagem do século XIX, o que implicaria demonstrar como as manifestações da pré-história deste século reaparecem na modernidade. Para Adorno o caminho apresentado por Benjamin era exatamente o inverso: demonstrava como o moderno retornava ao nível pré-histórico, reabilitando a noção de ‘eterno retorno’ ou de ‘repetição mítica’; uma reversão a um grande mito: “a reprodução do mesmo sob uma aparência de produção do perpetuamente

¹³⁷ Idem, p.48

¹³⁸ Adorno p/ Benjamin, Tomo II - 1935, p.171

¹³⁹ Idem, p.171

novo.”¹⁴⁰ As cartas sugerem a existência de uma versão preliminar da *Éxposé*, não publicada, onde a categoria ‘inferno’ ocupava um lugar privilegiado, que para Adorno fazia muito mais sentido do que a categoria ‘utopia’ para exprimir a natureza da imagem dialética, instante onde o moderno e sua pré-história se recobrem. Eles se encontraram diversas vezes em Frankfurt, Berlim e em Königstein, em 1929, onde desenvolveram *intermináveis conversas* sobre o *livro das Passagens*, objeto que já ocupava o lugar central no pensamento de Benjamin.

Se jamais pus em prática o lema de Gracian, ‘Procure em todas as coisas colocar o tempo a seu favor’, o fiz, penso, em minha maneira de proceder nesse trabalho. No começo tem Aragon, *Le Paysan de Paris*, o qual à noite na cama eu não podia ler mais de duas ou três páginas, o coração batendo tão forte que era obrigado a pousar o livro. [...] E portanto os primeiros rascunhos das Passagens datam dessa época.¹⁴¹

A correspondência de Benjamin está impregnada do ar fresco da manhã, como o estado em que se está lançado *entre* o sono e a vigília plena. Talvez esteja aí a força dessas cartas. Foi num ritmo, segundo ele, saturniano que o seu grande livro – *Paris, Capital do século XIX, o livro das Passagens* – avançava silenciosamente e percorria um caminho iniciado numa época onde seu pensamento era imediatamente metafísico, ou teológico, para alargar seu domínio e incluir a dialética materialista, abarcando dessa forma toda a massa de ideias e imagens que o moviam. A tenacidade da obra de Benjamin reside em sua persistência nos motivos ‘messiânicos’, evidentes mesmo em seus ensaios mais materialistas, cuja comprovação categórica se manifesta em seu último trabalho: *Sobre o conceito da história*, de 1940, onde ele deixa clara a necessidade da teologia a serviço do materialismo histórico. O primeiro título pensado para o *livro das Passagens* foi ‘*Une féerie dialectique*’, abandonado rapidamente, já na primeira versão da *Exposé*.

*

¹⁴⁰ WOLIN, Richard. op. cit., p.174

¹⁴¹ P/ Adorno, Tomo II - 1935, p.163

Se o assunto do livro é o destino da arte no século XIX, este destino só tem algo a nos dizer porque ele está guardado no tique-taque de um relógio cuja hora soou pela primeira vez somente aos *nossos* ouvidos. Quero dizer aí que é para nós que soou a hora fatal da arte e eu fixei a marca numa série de reflexões passageiras que tem como título: “A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução.”¹⁴²

Empenhado em refletir sobre as questões acerca da teoria estética do seu tempo, a discussão com Adorno nesse momento se concentra na técnica que surge na modernidade impregnada na arte e que, para Benjamin, modifica radicalmente a postura do espectador que precisa estar ativo face ao que a arte lhe proporciona. O cinema é o exemplo paradigmático dessa mudança, como ele demonstra em seu ensaio de 1936, *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, citado na carta acima e publicado pelo Instituto; onde ele põe em relevo a importância da relação do homem com a matéria, que carrega um sentido para ele libertador, e defende uma visão crítico-materialista da arte que o cinema inaugura. Há uma experiência de choque em jogo e um novo tipo de percepção brota de uma contemplação ativa. A reflexão e, portanto, a crítica é convocada a constituir esse novo público – formado por espectadores de uma nova arte que não pretende apenas entretê-los. A visão de Benjamin com relação aos efeitos da técnica na arte é bastante otimista. Adorno desconfia: “a arte se esmera em decepcionar as expectativas de facilidade alimentadas pela indústria cultural.”¹⁴³ Para Adorno a arte não deve fazer nenhuma concessão ao espectador; ao contrário, quanto menos ela lhe oferecer, mais estará de fato lhe assegurando. Segundo Merquior, “A estética de Benjamin conjuga a noção dos universais da conduta humana com a consciência das raízes históricas da arte. A teoria de Adorno não tem lugar para esse primeiro elemento.”¹⁴⁴

Estas reflexões ancoram a história da arte no século XIX dentro do conhecimento que nossa experiência nos deu da sua situação atual. Eu as guardo em segredo, porque elas se prestam infinitamente mais que a

¹⁴² P/ M.Horkheimer, Tomo II - 1935, p.188

¹⁴³ MERQUIOR, J.G. *Arte e Sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin*, p.122

¹⁴⁴ Idem, p.135

maioria das minhas ideias a serem roubadas. Seu esboço provisório se intitula: ‘A obra de arte no tempo de suas técnicas de reprodução’.¹⁴⁵

Este foi o primeiro título pensado para o ensaio onde Benjamin mergulha em reflexões sobre a teoria da arte que ele pretende estar inscrito na linha do materialismo histórico; para isso é preciso antes delimitar o âmbito mesmo do presente. “Pela primeira vez no processo de reprodução da imagem, a mão foi liberada das responsabilidades artísticas mais importantes, que agora cabiam unicamente ao olho.”¹⁴⁶ A fotografia acelerou tal processo aparentando-se com a velocidade da *palavra oral*. A autenticidade da obra, isto é, o seu ‘aqui e agora’ que garantia a sua exclusividade, dá lugar à multiplicidade de reprodução de uma mesma obra, operada por uma técnica capaz de atingir resultados inimagináveis por vias manuais. “...relativamente ao original, a reprodução técnica tem mais autonomia que a reprodução manual.”¹⁴⁷

A autenticidade de uma coisa é a quintessência de tudo o que foi transmitido pela tradição, a partir de sua origem, desde sua duração material até o seu testemunho histórico. Como este depende da materialidade da obra, quando ela se esquia do homem através da reprodução, também o testemunho se perde.¹⁴⁸

Essa autenticidade da obra de arte é repensada por Benjamin de forma radical. Uma vez que não há mais o objeto artístico visto como único e inserido num lugar e num tempo demarcados historicamente, o que desaparece com a reprodução técnica é exatamente aquilo que havia de tradição na própria obra de arte: a sua *aura*. A origem da obra vista como um ponto na história perde seu valor e o que importa é o modo como cada obra se atualiza no presente. Como extremo ao conceito de *aura*, reconhecemos aqui o conceito de *origem* exposto anteriormente, um corte vertical no *continuum* histórico que demarca uma nova pré e pós-história a partir da atualização da obra de arte, onde a verdade é a *morte da intenção*. “No

¹⁴⁵ P/ Scholem, Tomo II - 1935, p.192

¹⁴⁶ BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, p.167

¹⁴⁷ Idem, p.168

¹⁴⁸ Idem, p.168

*interior de grandes períodos históricos, a forma de percepção das coletividades humanas se transforma ao mesmo tempo que seu modo de existência.”*¹⁴⁹

O cinema para Benjamin é o agente mais poderoso dessa transformação. Na medida em que a forma de apresentação do objeto artístico se modifica, a própria percepção humana precisa se reorganizar, as massas precisam estar ativas para absorver os impactos proporcionados pela perda da *aura*. O movimento passa a ser a base da reflexão sobre a arte que já não se funda num ponto fixo da tradição. “Retirar o objeto do seu invólucro, destruir sua *aura*, é a característica de uma forma de percepção cuja capacidade de captar ‘o semelhante no mundo’ é tão aguda, que graças à reprodução ela consegue captá-lo até no fenômeno único.”¹⁵⁰ Reprodução esta que subverte o valor de culto – onde a *aura* exercia o papel principal no contexto da tradição – e enfatiza o valor de exposição da obra. Benjamin chama atenção para o alcance que tinha o cinema mudo, bem maior que o falado, uma vez que neste a restrição da língua se impõe. Segundo ele, o que estava por trás dessa transformação tinha a ver com o contexto político do fim dos anos vinte, quando o fascismo defendia violentamente a prioridade dos interesses nacionais. Esta é outra mudança crucial ressaltada por Benjamin ao analisar a obra de arte e seu tempo: ela deixa de ter como fundamento o ritual e passa a se fundar na política. Perde, portanto, seu fundamento teológico que amparava a obra de arte ‘autêntica’.

Por fim, gostaria de anotar que terminei um trabalho programático sobre a teoria da arte. Ele se intitula ‘A obra de arte no tempo de suas técnicas de reprodução’. Do ponto de vista do conteúdo, ele não tem relação com o grande livro do qual evoquei o plano, mas é muito próximo pelo método, pois todo o trabalho de história, sobretudo se ele pretende se inscrever na linha do materialismo histórico, deve ser precedido por uma exata delimitação do lugar que ocupa o presente de onde se deve apresentar a história: ...o destino da arte no século XIX.¹⁵¹

¹⁴⁹ Idem, p.169

¹⁵⁰ Idem, p.170

¹⁵¹ P/Werner Kraft, Tomo II - 1935, p.196

O ensaio acabou sendo publicado pelo Instituto em francês, por um acordo feito com Horkheimer que vislumbrava ser a cultura francesa a mais arejada naquele momento para receber o trabalho, uma vez que a cultura alemã estava obliterada pela política de Hitler. A versão alemã só apareceu em 1955 na edição da obra de Benjamin organizada por Adorno e Gretel. A chave para a compreensão da arte no século XIX se encontra na compreensão da mesma no presente, na época da sua reprodutibilidade técnica, no caso, o século XX. Mais uma vez o que está em jogo é a relação entre o agora e sua pré-história. “A catedral abandona seu lugar para instalar-se no estúdio de um amador; o coro, executado numa sala ou ao ar livre, pode ser ouvido num quarto.”¹⁵²

No que me diz respeito, me esforço para dirigir meu telescópio para além da bruma ensanguentada sobre uma miragem do século XIX, que me esforço em descrever segundo os traços que ele revelará num mundo futuro, liberado da magia. Eu devo evidentemente começar por construir eu mesmo este telescópio e, na empreitada, encontrei algumas proposições fundamentais da estética materialista. Estou precisamente expondo-as num curto escrito programático.¹⁵³

Adorno questiona a mudança defendida por Benjamin nos espectadores dessa nova arte. Ele não acredita que a massa crie uma consciência crítica a partir da experiência de choque que o cinema, por exemplo, lhe proporciona. Para ele, ao invés da perda da *aura*, desencadeada pelo advento da reprodutibilidade técnica da arte, permitir uma maior emancipação das massas, o que acontece de fato é uma maior manipulação das mesmas. Ele não vislumbra nenhuma positividade nessa dialética, como o fato da autonomia promover um processo de auto-conscientização. Benjamin prossegue:

... a descrição cinematográfica da realidade é para o homem moderno infinitamente mais significativa que a pictórica, porque ela lhe oferece o que temos o direito de exigir da arte: um aspecto da realidade livre de qualquer manipulação pelos aparelhos, precisamente graças ao procedimento de penetrar, com os aparelhos, no âmago da realidade.¹⁵⁴

¹⁵² BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, p.168

¹⁵³ P/Werner Kraft, Tomo II - 1935, p.195

¹⁵⁴ BENJAMIN, Walter. op. cit., p.187

O choque que o cinema imprime no espectador o obriga a se manter em estado de alerta, como se diante de um perigo iminente. Por isso o cinema é a forma de arte mais autêntica para Benjamin, por corresponder à realidade do homem contemporâneo; que depara com o risco a cada esquina. A experiência foi substituída pelo choque nas grandes metrópoles do século XX. A arte pictórica não proporcionava esse tipo de experiência, pois além de convidar o espectador a uma contemplação passiva, a imagem que a constitui é total e não formada por inúmeros fragmentos, como no filme cinematográfico. Além disso, o cinema é a arte do coletivo, “as reações do indivíduo, cuja soma constitui a reação coletiva do público, são condicionadas, desde o início, pelo caráter coletivo dessa reação.”¹⁵⁵

No seu ensaio sobre o Surrealismo e nos estudos sobre Baudelaire, Benjamin se deteve num fenômeno análogo: o processo pelo qual sob determinada condição social a aura de reconciliação comprova-se insuportável para obras de arte, levando-as a assumir a desestetizada forma fragmentada.¹⁵⁶

*

¹⁵⁵ BENJAMIN, Walter, *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, p.188

¹⁵⁶ WOLIN, Richard, *op.cit.*, p.197

3.2. O corpo do ensaio

[...] a ‘totalidade’ é apenas um clarão, uma intermitência, uma razão jamais explicitada em seu próprio conteúdo. A totalidade que o ensaio atinge não é uma ‘explicação do todo’, mas apenas o horizonte móvel a que cada objeto é referido, quando a crítica que o descreve ilumina dialeticamente a sua especificidade como *relação*: a verdade de cada objeto nas *suas fronteiras com o outro*.¹⁵⁷

Partindo do princípio já exposto da linguagem ser o terreno apropriado para a apresentação da verdade – por sustentar o ritmo do pensamento, sempre intermitente e inconcluso – Benjamin elege o ensaio filosófico como a forma privilegiada à experiência filosófica. “De fato, pode-se ter o sentimento de que a forma do meu trabalho é problemática. Mas não haveria outra para mim nesse caso: pois queria manter as mãos livres; não queria concluir logo.”¹⁵⁸ *Manter as mãos livres* talvez seja a chave mesma do ensaio, pois significa poder recomeçar a qualquer momento, de novo, mais uma vez; não se submeter à imposição nem de um ponto final nem de um método *a priori*; não conter o pensamento dentro de um sistema fechado. O ensaio é a possibilidade de radicalizar o pensamento filosófico na medida em que ele não pode ser medido externamente e o que importa é a relação imediata com o objeto da crítica na linguagem. “O ensaísmo se volta a uma auto-reflexão infinita, a uma sempre aberta revisão de si.”¹⁵⁹

Benjamin não busca uma totalidade harmoniosa nem no objeto visado nem na própria história. Ele busca exatamente uma totalidade fissurada, composta por fragmentos esquecidos, onde o mundo poderia estar ali contido com todas as suas contradições. É a partir desse pressuposto que ele escolhe o ensaio para apresentar seus temas, em grande parte ligados à arte, mas muitas vezes ligados a temas prosaicos, como, por exemplo, a moda, o *flâneur*, o jogo, a prostituta, sempre deixados de lado pela filosofia por não serem considerados suficientemente ‘sérios’.

¹⁵⁷ MERQUIOR, J. G. op. cit., p. 116

¹⁵⁸ P/ Werner Kraft, Tomo II - 1934, p.134

¹⁵⁹ MERQUIOR, J. G. op. cit., p.115

Os temas escolhidos são sempre um exemplo de um problema, um objeto particular, sobre o qual ele quer se deter num determinado momento e ao qual a forma do ensaio permite uma nova configuração, ou seja, uma nova interpretação. Na verdade a relação com o objeto proposta retoma um pensamento por analogia, característico dos intérpretes medievais, contra uma autonomia do método imposta por uma epistemologia moderna baseada na representação. A fronteira erguida pela tradição entre a ‘Filosofia Primeira’ (ou Metafísica) e outra secundária desaparece. O ensaio introduz o mecanismo alegórico no coração mesmo da reflexão crítica, não se submetendo dessa forma a nenhum tipo de mediação. O objetivo de Benjamin era o de “conseguir apreender a concretude extrema de uma época, tal qual ela se manifestou aqui ou ali através dos jogos infantis, um edifício, uma situação de vida.”¹⁶⁰

O ensaio, porém, não admite que seu âmbito de competência lhe seja prescrito. Em vez de alcançar algo cientificamente ou criar artisticamente alguma coisa, seus esforços ainda espelham a disponibilidade de quem, como uma criança, não tem vergonha de se entusiasmar com o que os outros já fizeram.¹⁶¹

É esse entusiasmo que leva Benjamin a se aproximar microscopicamente de cada objeto visado numa intimidade tal que faz do conhecido algo estranho e por isso mesmo passível de ser criticado. Trata-se sempre de um gesto libertador; a crítica “exuma os gestos incompletos que a humanidade deixa inscritos em suas obras.”¹⁶² Nesse exercício ele recupera o método alegórico contrapondo a alegoria ao símbolo. No símbolo o significado e o significante coincidem de maneira privilegiada; na alegoria o que se impõe é o afastamento entre significante e significado, a afirmação mesma da verdade como morte da intenção e a sua compreensão está na base da estética benjaminiana. “A alegoria destaca essas dificuldades [somos excessivamente limitados] e está, conseqüentemente, e de certa maneira, mais próxima da verdade do que a figuração simbólica, que repousa sobre a utopia de uma transparência de sentido.”¹⁶³

¹⁶⁰ P/ Scholem, Tomo II - 1929, p.15

¹⁶¹ ADORNO, Theodor. “O ensaio como forma.” In: *Notas de literatura I*, p.16

¹⁶² MERQUIOR, J.G. op. cit., p.103

¹⁶³ GAGNEBIN, J.M. *Walter Benjamin*, p.50

A alegoria, além de dialética e especulativa, se funda necessariamente num sentido equívoco, uma vez que ela atravessa os extremos sem se preocupar em sintetizá-los. Ela não postula uma unidade do diverso, mas sim uma pluralidade de sentidos evocados no encontro com o objeto na linguagem. “Os impulsos dos autores se extinguem no conteúdo objetivo que capturam.”¹⁶⁴ A alegoria é reabilitada por Benjamin que encontra luz exatamente onde a tradição, naquele momento, havia abandonado tal possibilidade. Pensava-se que pelo fato da alegoria falhar na perfeita tradução do conceito ela deveria ser descartada, já que a sua natureza arbitrária não seria parelha para a luminosidade do símbolo. Este sim considerado inequívoco.

Mas um trabalho como este, se é alimentado apenas por fontes originais, provavelmente não verá a luz do dia. E eu gostaria ainda assim de me persuadir de que ele mereceu ver o dia. Não ousou ainda avançar – com toda segurança – que a ‘alegoria’ – a essência que eu tratava de salvar – jorrasse do conjunto num mesmo momento por assim dizer. De um ponto de vista externo (sem contar nem introdução nem conclusão) o trabalho se apresentará sem dúvida da seguinte maneira: Título: *Origem do drama barroco alemão*.¹⁶⁵

É no prefácio ao livro acima que Benjamin reivindica a forma do ensaio para a filosofia ao mesmo tempo em que diz que a verdade só pode ser apresentada na linguagem. O conceito de sistema filosófico deixa de lado a questão da forma, aspecto incontornável para Benjamin, tão determinante quanto o conteúdo expresso. Tais instâncias nem mesmo existiriam isoladamente. Ele retoma o tratado em contraposição à doutrina, pois eles “podem ser didáticos no tom, mas em sua estrutura interna não têm a validade obrigatória de um ensino, capaz de ser obedecido, como a doutrina, por sua própria autoridade.”¹⁶⁶ Na verdade não há nenhuma regra estabelecida a ser seguida baseada num princípio de autoridade que um tipo de ‘saber’ outorgaria. A autoridade a ser seguida é a imposta pelo próprio pensamento que hesita, retrocede, avança, num movimento intermitente que a escrita sóbria registra. Este é o caminho (método) do ensaio.

¹⁶⁴ ADORNO, op. cit., p.17

¹⁶⁵ P/ Scholem, Tomo I - 1924, p.334-335

¹⁶⁶ BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*, p.50

Assim como o ensaio, a carta se tornou para Benjamin uma forma. “É o estilo, essa plenitude do sentimento de responsabilidade, essa nitidez, essa medida que tanto me encantaram em suas linhas porque trata-se de uma réplica perfeita do que eu mesmo viso.”¹⁶⁷ Nessa carta a Scholem de 1918, ele revela que desde muito cedo a sua preocupação com a forma na escrita já era central, inclusive ao se referir à escrita epistolar, como nesse caso. A forma de apresentar a sua filosofia diz respeito à escolha e à disposição dos temas. E a sua correspondência nos revela que a sua atitude como missivista está intimamente ligada com a do alegorista, com a do crítico. “Ao se fazer alegorista, o crítico toma para si o pecado do saber, [...] para efetuar a salvação dos fenômenos.”¹⁶⁸ É como se o ‘pecado’ da alegoria fosse necessário para ‘repatriar’ a verdade ao mundo.

E comentários, se necessários que eles se imponham a teus olhos, prejudicarão um pouco a beleza específica do teu escrito. É evidente que esta beleza não é o essencial. Mas nenhum assunto cujo filósofo assuma para si a responsabilidade, a pode negar. Uma análise que sublinhe tal aspecto, omitirá o outro, o fará perder o brilho. E portanto a esperança de um efeito repousa sobre esse estilo...¹⁶⁹

A morte de Benjamin parece ter enterrado com ele as diferenças tão debatidas através das extensas cartas trocadas com Adorno nos anos trinta. As duras críticas à forma dos seus ensaios e a reivindicação de uma mediação que explicitasse com mais clareza a teoria apresentada, como mostrados na primeira parte deste capítulo, desaparecem, dando lugar a um pensamento que se fundamenta em conceitos centrais da própria filosofia de Benjamin. Adorno acata o pedido de Benjamin, expresso em seu último dia de vida, e zela pela obra do amigo morto, não só tentando editá-la, como dando cursos sobre a sua filosofia. Os pontos de contato a partir de então se intensificam e em muitos momentos Adorno parece estar apenas corroborando um pensamento tão singular e declara: “o que Benjamin dizia e escrevia soava como se brotasse do mistério, mas recebia seu poder da evidência.”¹⁷⁰

¹⁶⁷ P/ Scholem, Tomo I - 1918, p.164

¹⁶⁸ WITTE, Bernd. *Walter Benjamin, une biographie*, p.100

¹⁶⁹ P/ Rang, F.C., Tomo I - 1923, p.287

¹⁷⁰ ADORNO, Theodor. In: SCHOLEM, G. *Los nombre secretos de Walter Benjamin*, p.19

O ensaio como forma de Adorno incluído no livro *Notas de literatura I* e publicado em 1958 é exemplar ao revelar uma afinação intelectual incontestável. Nesse belo trabalho Adorno apresenta a sua ‘própria’ ideia de ensaio e defende ser ele uma forma na qual “seus conceitos não são construídos a partir de um princípio primeiro, nem convergem para um fim último.”¹⁷¹

O ensaio, em contrapartida, incorpora o impulso anti-sistemático em seu próprio modo de proceder, introduzindo sem cerimônias e ‘imediatamente’ os conceitos, tal como eles se apresentam. Estes só se tornam mais precisos por meio das relações que engendram entre si. [...] Na verdade, todos os conceitos já estão implicitamente concretizados pela linguagem em que se encontram. O ensaio parte dessas significações e, por ser ele próprio essencialmente linguagem, leva-as adiante.¹⁷²

A reflexão acontece sempre na linguagem, na sua relação com os conceitos que já estão nela. A forma do ensaio se ancora num procedimento que não pretende determinar um sentido estrito sob cada conceito, nem delimitar arbitrariamente o objeto visado, atitude que certamente induz à possibilidade do erro e da errância. Errância esta vista com bons olhos tanto por Benjamin quanto por Adorno, uma vez que o ensaio não está atrás de certezas definitivas; o que interessa é o movimento do pensamento, sempre intermitente. “O modo como o ensaio se apropria dos conceitos seria, antes, comparável ao comportamento de alguém que, em terra estrangeira, é obrigado a falar a língua do país, em vez de ficar balbuciando a partir de regras que se aprendem na escola.”¹⁷³ Talvez o ensaio não seja tão reconhecido pela ciência como uma forma privilegiada à expressão do pensamento filosófico pelo desconcerto que ele provoca ao não oferecer de antemão garantia alguma. O que há é o próprio caminho aberto pela escrita. Um caminho constituído por fragmentos e onde a totalidade só pode ser encontrada nessa instância mínima da realidade suspensa no instante mesmo em que se apresenta. O ensaio busca uma objetivação do espírito, entretanto tal objetivação não pode visar uma consolidação da teoria, mas sim deve concentrar-se na forma de apresentação dessa teoria que não possui independência alguma para além dela.

¹⁷¹ ADORNO, Theodor. *O ensaio como forma*, p.17

¹⁷² Idem, p.29

¹⁷³ Idem, p.30

O ensaio tem a ver, todavia, com os pontos cegos de seus objetos. Ele quer desencavar, com os conceitos, aquilo que não cabe em conceitos, ou aquilo que, através das contradições em que os conceitos se enredam, acaba revelando que a rede de objetividade desses conceitos é meramente um arranjo subjetivo.¹⁷⁴

O princípio do sistema, ao contrário, é tratar o objeto à exaustão de maneira que nada permaneça oculto ou não-dito. Este seria o trabalho dos conceitos que precisam ser bem definidos para garantir o sentido preciso que cabe a eles representar seguindo um método já posto. O ensaio não compactua dessa crença e persegue a marcha do próprio pensamento que avança sempre para além dos muros erguidos pelos conceitos que ele mesmo engendra. “Essa configuração é um campo de forças, assim como cada formação do espírito, sob o olhar do ensaio, deve se transformar em um campo de forças.”¹⁷⁵

Ao deixar de lado o método cuja pretensão central é não *deixar escapar nada*, o ensaio se permite ser uma construção inacabada, constituída por fragmentos, como a própria realidade. A teoria da linguagem de Benjamin propõe uma verdade ancorada no sensível, na escrita, e um respeito à impossibilidade de se determinar os contornos dessa verdade de forma definitiva. Há sempre um novo olhar, há sempre um novo contexto, há sempre um novo leitor, haverá, portanto, sempre uma nova face dessa verdade a ser apresentada. Adorno corrobora e contrapõe o ensaio ao método científico: “Enquanto ciência do espírito, a ciência deixa de cumprir aquilo que promete ao espírito: iluminar suas obras de dentro.”¹⁷⁶ Benjamin reunia características inigualáveis para a escrita ensaística, além da sua conhecida capacidade de concentração e de um perfeccionismo ímpar, ele possuía “uma rara mistura de extrema abstração, plenitude sensual e plasticidade na exposição, [...] Sem abandonar a profundidade da análise, sua linguagem se amolda prodigiosamente ao objeto.”¹⁷⁷ Porque a própria verdade não existe fora da linguagem e está dessa forma sujeita ao seu ritmo interno, como ele mesmo já havia declarado a Hofmannsthal numa carta de 1924:

¹⁷⁴ Idem, p.44

¹⁷⁵ Idem, p.31

¹⁷⁶ Idem, p.24

¹⁷⁷ SCHOLEM, Gershom. *Los nombres secretos de Walter Benjamin*, p.26

É para mim muito importante que o senhor releve com tanta nitidez a convicção que me guia em meus ensaios literários e, se compreendo bem, que o senhor compartilha. Esta convicção de que toda verdade tem a sua morada, seu palácio ancestral na língua, que este palácio é feito dos mais antigos *logoi* e que, face a uma verdade assim fundada, as visadas das ciências particulares permanecem subalternas tanto quanto, nômades num certo sentido, elas se contentam com soluções aleatórias aos problemas que a linguagem coloca, cativas de uma concepção que, concebendo a linguagem como um simples signo, afetam a sua terminologia de uma irresponsável arbitrariedade.¹⁷⁸

A potência do pensamento de Benjamin consiste justamente em sua imensa capacidade de iluminar ao mesmo tempo pólos opostos, aquilo que se apresentava como radicalmente contrário. Ele não queria perder o precioso de nenhum dos extremos e todo o seu esforço se concentra nessa tarefa crítica. Tal esforço tem a ver, não só com o mecanismo alegórico que torna desperto o que permanecia adormecido sob um resíduo da história, mas também diz respeito à relação do presente com o passado distante, expresso na *imagem dialética* que produz um sentido num salto abrupto para fora da linha horizontal do tempo. O eixo da sua *dialética imóvel* se manifesta num gesto tenaz de tornar o sagrado profano e vice-versa e por isso encontramos reiteradamente em seus textos termos característicos da mística judaica, como salvação, redenção, messianismo. Benjamin opera uma espécie de torção na carga que cada palavra carrega ao retirar o tom elevado inerente e trazê-la para ‘dentro do tempo’, trazê-la para a história, onde o sujeito, como um indivíduo detentor de uma intuição intelectual, desaparece.

Seu ensaísmo consiste em tratar os textos profanos como se se tratassem de textos sagrados. Ele não se agarrou de modo nenhum mais aos resíduos teológicos, não mais do que à tarefa de trazer de volta o mundo profano a um sentido transcendente, à maneira dos socialistas religiosos. Ao contrário, é somente a partir de uma profanação radical, sem reservas, que ele esperava uma chance de salvação para a herança teológica que esses últimos haviam dilapidado. A chave do enigma se perdeu.¹⁷⁹

¹⁷⁸ P/ Hofmannsthal, Tomo I - 1924, p.301

¹⁷⁹ ADORNO, Theodor. “Portrait de Walter Benjamin”, In: *Sur Walter Benjamin*, p.19

“Seu método microscópico e fragmentário jamais assimilou a ideia da mediação universal que, em Hegel como em Marx, institui a totalidade.”¹⁸⁰ Essa frase de Adorno escrita em 1950 poderia constar numa das cartas-resposta de Benjamin nos anos trinta e deixa claro como o ponto central das intermináveis discussões ocorridas até a morte de Benjamin, sobre a questão da mediação, foi finalmente compreendido ou, pelo menos, respeitado. Parece que a imperturbável fidelidade com que Benjamin sustentou suas ideias centrais e a sua defesa de uma dialética materialista, mais preocupada em relacionar o objeto com a história do que em interpretar cada fenômeno isoladamente, encontram finalmente o seu lugar na filosofia. Ele defendia que o choque promovido pela própria montagem do texto, pela sua forma de apresentação, provocava o surgimento de significações, contra um método exaustivo de interpretação. A questão não é perseguir um ponto de vista externo ao objeto, nem tentar uma unidade que não seja desde sempre fraturada: “O ensaio continua sendo o que foi desde o início, a forma crítica *par excellence*; mais precisamente, enquanto crítica imanente de configurações espirituais.”¹⁸¹

Antes mesmo de escrever sobre o cinema como a arte fragmentada por excelência, Benjamin já havia relacionado o método filosófico ao mosaico, que não *perde sua majestade* mesmo sendo por natureza composto por fragmentos. Assim como o tratado, o mosaico também é característico da época medieval e o fato dele se constituir de uma reunião de elementos heterogêneos se compara ao próprio movimento do pensamento, “cujo fôlego infatigável é a mais autêntica forma de ser da contemplação.”¹⁸² O mesmo se dá com a montagem do ensaio; cada epígrafe, cada citação, a pontuação, a mancha gráfica no papel, todos os aparentes pequenos detalhes têm o poder de tornar o texto mais ou menos denso; mais ou menos claro; mais ou menos expressivo. “A relação entre o trabalho microscópico e a grandeza do todo plástico e intelectual demonstra que o conteúdo de verdade só pode ser captado pela mais exata das imersões nos pormenores do conteúdo material.”¹⁸³

¹⁸⁰ Idem, p.22

¹⁸¹ ADORNO, Theodor. “O ensaio como forma.” In: *Notas de literatura I*, p.38

¹⁸² BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*, p.50

¹⁸³ Idem, p.51

Método deste trabalho: montagem literária. Não tenho nada a dizer. Somente a mostrar. Não sursuruparei coisas valiosas, nem me apropriarei de formulações espirituosas. Porém, os farrapos, os resíduos: não quero inventariá-los, e sim fazer-lhes justiça da única maneira possível: utilizando-os.¹⁸⁴

Segundo Adorno, uma das características marcantes de Benjamin era a sua arte para a *fórmula instantânea e definitiva*. Ele tinha por princípio não excluir nada à reflexão; tudo lhe despertava interesse. Essa atitude tinha a ver com “o compartimento do espírito reservado geralmente à arte, mas que, transposto para o plano teórico, se emancipa e acede a uma incomparável dignidade: a promessa de felicidade.”¹⁸⁵ A certeza de que alguma nova experiência surgiria, sob um resíduo do passado, o movia a não rejeitar nenhum evento que surgisse enquanto escrevia. Especialmente na escrita nada devia ser descartado. Um caco da história poderia ser a chave para a compreensão de uma dimensão mais alargada da experiência histórico-filosófica, entre o mito e a reconciliação.

Benjamin reivindica para a sua escrita a força salvadora que ele atribuía à categoria judaica do estudo, ou seja, a força da reviravolta que transforma o que existe em escrita. “Ao contato íntimo dos objetos, em sua afinidade com o que é dado, seu pensamento tinha sempre, apesar de toda a sua distância e sua acuidade, um aspecto singularmente inconsciente, *naïf* se quisermos.”¹⁸⁶ Quando Rang encaminha o ensaio de Benjamin sobre *As afinidades eletivas* de Goethe a Hofmannsthal em novembro de 1923 para ser publicado na *Neue Deutsche Beiträge*, num lugar de honra, este responde:

Tudo que posso dizer é que ele marcou época em minha vida interior [...]. Para não falar apenas da sua forma exterior, me parece maravilhosa a grande beleza da escrita numa apreensão tão exemplar do mistério; esta beleza cuja fonte está num pensamento plenamente seguro de si e puro, do qual conheço poucos exemplos.¹⁸⁷

¹⁸⁴ BENJAMIN, Walter. *Passagens*. [N 1a, 8] p.502

¹⁸⁵ ADORNO, Theodor. “Portrait de Walter Benjamin”. In: *Sur Walter Benjamin*, p.11

¹⁸⁶ Idem, p.22

¹⁸⁷ Hofmannsthal p/ F.C.Rang. In: WITTE, B. *Walter Benjamin, une biographie*, p.77

A leitura de Georg Lukács também *marcou época na vida interior* de Benjamin que chega a dizer que a sua teoria do conhecimento e a dele são muito parecidas. O ensaio *A propósito da essência e da forma do ensaio* de Lukács de 1910, escrito como uma carta ao amigo Leo Popper, exerce uma influência marcante na própria reflexão de Benjamin sobre a questão da forma do ensaio. Adorno também leu o mesmo ensaio e esta leitura transparece no seu *O ensaio como forma*, já citado.

...a leitura do livro de Lukács que me tocou no que Lukács, partindo de considerações políticas, atinge, pelo menos parcialmente, e provavelmente de maneira bem menos extensa que eu supunha no início, a teses que dizem respeito a teoria do conhecimento que me são muito próximas ou que corroboram as minhas.¹⁸⁸

A carta-ensaio escrita por Lukács levanta uma pergunta que o tomava naquele momento: diante de vários ensaios escritos que ele gostaria de reunir num livro, ele indaga se haveria ou não uma unidade nova que valesse o empreendimento. A questão colocada é se há ou não alguma unidade entre os ensaios e, em caso positivo, qual seria ela? Não se trata de restringir o problema a um caso particular mas sim de transportá-lo para um âmbito mais geral e tentar entender a própria constituição do ensaio e a possível unidade de um livro de ensaios. O que o ensaio, “que possui uma forma que o distingue com um rigor definitivo de uma lei de todas as outras formas de arte”¹⁸⁹, quer dizer? Lukács está mais preocupado em capturar a singularidade do ensaio, tentando discernir o que o difere de outras formas, sem no entanto deixar de caracterizá-lo como uma forma de arte.

Trata-se de saber como os escritos realmente grandes pertencentes a esta categoria são formados, e em que medida esta forma que é a sua é autônoma. Como o modo de aproximação e a forma que damos tiram a obra do domínio das ciências e a coloca ao lado da arte sem, entretanto, apagar suas fronteiras, dando-lhe a força de aceder a uma reordenação inteligível da vida e a mantém, entretanto, afastada da definitiva perfeição de gelo própria à filosofia.¹⁹⁰

¹⁸⁸ P/ Scholem, Tomo I - 1924, p.325

¹⁸⁹ LUKÁCS, G. “A propósito da essência e da forma do ensaio.” In: *A alma e as formas*, p.13

¹⁹⁰ Idem, p.12

“Nas ciências os conteúdos agem sobre nós, na arte as formas.”¹⁹¹ Esse é o elo que une as estéticas de Benjamin, de Adorno, e do jovem Lukács, empenhados em compreender a natureza própria do ensaio e convencidos de que ele é uma forma autônoma. Quando Lukács se refere *a* vida e a *vida* – a vida vivida e a vida lembrada – distinguindo portanto duas realidades psíquicas contidas em qualquer experiência humana que só podem acontecer em momentos distintos, ele quer demarcar a diferença entre tais experiências para a seguir privilegiar o ensaio como o único lugar onde elas podem se dar simultaneamente. Quando Adorno cita Bense, ele também quer ressaltar o valor da experiência crítica do ensaio:

O ensaio é a forma da categoria crítica de nosso espírito. Pois quem critica precisa necessariamente experimentar, precisa criar condições sob as quais um objeto pode tornar-se novamente visível, de um modo diferente do que é pensado por um autor; e sobretudo é preciso pôr à prova e experimentar os pontos fracos do objeto; exatamente este é o sentido das sutis variações experimentadas pelo objeto nas mãos de seu crítico.¹⁹²

A função da crítica é fazer o sangue circular novamente na obra da qual ela parte, após imobilizá-la, e a sua tarefa consiste em reordenar uma forma dada num novo contexto histórico. Se a filosofia é sempre crítica, a reflexão sobre a própria linguagem é matéria constituinte de qualquer ensaio, uma vez que o objeto e a sua forma de apresentação são inseparáveis. O movimento do pensamento caminha na direção dos limites da escrita, da relação fundamental entre pensamento filosófico e linguagem.

Nesse sentido, segundo Benjamin, a filosofia consistiria na sempre renovada tentativa de nomear a essência histórica e linguística do pensamento, uma tentativa de auto-reflexão que realça seus limites temporais e linguísticos, sua finitude e sua mediação pelas línguas, auto-reflexão que se opõe, portanto, à pretensão de perenidade e de autonomia do sistema.¹⁹³

¹⁹¹ Idem, p.14

¹⁹² BENSE, citado por Adorno no *O ensaio como forma*, p.38

¹⁹³ GAGNEBIN, J.M. “Da escrita filosófica em Walter Benjamin”. In: *Leituras de Walter Benjamin*, p.89

Em Kant a crítica se situa entre a razão e a sensibilidade; para os românticos ela se transforma num gênero teórico entre a literatura e a filosofia – o que faz com que a crítica de arte ganhe fôlego a partir deles, pela sua importância decisiva para a sobrevivência de uma obra. O caráter subjetivo visado tanto por Kant quanto pelos românticos dá lugar, nesses últimos, a uma crítica imanente, uma vez que ela deixa de ser um julgamento exterior à obra e passa a se constituir como uma auto-reflexão que se desenvolve e se dissolve nela mesma. Para Benjamin a própria filosofia é crítica e a crítica é sempre filosófica. A auto-reflexão acontece no ensaio, na linguagem, e tem sempre um caráter objetivo que a força a voltar *minuciosamente às próprias coisas*.

A dificuldade intrínseca dessa forma de apresentação mostra que ela é, por natureza, uma forma de prosa. [...] na escrita é preciso, com cada sentença, parar e recomeçar. A apresentação contemplativa é semelhante à escrita. Seu objetivo não é nem arrebatá-lo, nem entusiasmá-lo. Ela só está segura de si mesma quando o força a deter-se, periodicamente, para consagrar-se à reflexão.¹⁹⁴

A tarefa da crítica *refundada* como gênero por Benjamin, como ele havia antecipado a Scholem numa carta de 1930, passa a ser a de produzir uma verdade filosófica e não a de determinar juízos. “Mas, ao mesmo tempo e num único e mesmo gesto, ela faz com que se escutem novos cantos, ela anuncia uma nova maneira de cantar a imanência pura.”¹⁹⁵ A verdade que há na obra – e que se dá a ver pelas mãos do filósofo que, ao *incendiar* o teor material, libera o teor de verdade inscrito na obra – é assim desencantada e apresentada ao mesmo tempo. A morte da intenção é a condição mesma da sobrevivência da obra, uma vez que a reflexão crítica parte do encontro da obra com o tempo presente, e se abre às infinitas possibilidades de configuração da ideia na linguagem. A característica inacabada do ensaio que se funda na história é a forma eleita por Benjamin para sustentar um tipo de pensamento que não pretende capturar uma verdade unívoca e definitiva.

¹⁹⁴ BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*, p.51

¹⁹⁵ PROUST, Françoise. “La tâche du critique” In: *Walter Benjamin: Ästhetik und Geschichtsphilosophie*, p.47

4. Constelação

“Mas não existe passo perdido”¹⁹⁶, declara Nadja, personagem do livro homônimo de André Breton, ao tomar das mãos do narrador os livros que ele carregava e reagir (mal) a um dos títulos: “Os passos perdidos.” A leitura de *Nadja* – “cuja trama sinuosa da narrativa, marcada pela perambulação de seus protagonistas, repousa sobre o signo de uma busca incessante que jamais encontra termo”¹⁹⁷ – marcou profundamente o pensamento de Benjamin. Poderíamos eleger o *flâneur* dentre os tantos temas benjaminianos como aquele que incorpora com maior êxito a experiência filosófica que tentei esboçar nos capítulos desta dissertação, sendo o próprio Benjamin o seu melhor representante, seduzido pelo *flâneur* de Baudelaire – um estrangeiro no país em que nasceu –, o filósofo também foi um estrangeiro, especialmente nos últimos sete anos de vida em Paris, cidade onde se exilou para dedicar-se à sua obra maior, as *Passagens*; cuja forma fragmentada e composta basicamente por citações, introduz algo de inédito na filosofia: a ousadia da forma e dos temas considerados até então *pouco filosóficos*.

A afirmação de Nadja que abre este capítulo corrobora o método proposto por Benjamin à filosofia, onde nada deveria ser posto de lado. Uma vez que filosofia é escrita, procurei no exercício desta dissertação atentar a todos os detalhes que se apresentaram na composição do texto, na tentativa de captar algumas fagulhas de um pensamento que se mantém aceso hoje e que constitui matéria das cartas – parte preciosa dos seus escritos –, sem perder de vista o que o próprio Benjamin confessou a Scholem, numa carta de 1935, ao se referir à sua primeira versão da *Éxposé*: “em termos de produção, mais as coisas surgem de improviso, mais importantes elas são”¹⁹⁸. Num certo sentido, foi assim que se desenrolou a escrita deste trabalho, pois embora a arquitetura já estivesse projetada, à medida que as questões foram sendo trabalhadas e aprofundadas, outras surgiam, e houve uma tendência espontânea a aderir à metodologia benjaminiana, acreditando que cada desvio poderia ser um achado.

¹⁹⁶ BRETON, André. *Nadja*, p.71

¹⁹⁷ MORAES, Eliane. “Breton diante da esfinge” In: *Nadja*, p.13

¹⁹⁸ P/ Scholem, Tomo II - 1935, p.156

A intenção não foi formar um todo coerente e fechado, mas permitir que os pontos ressaltados formassem uma *constelação*, a partir de uma leitura que permitisse uma certa errância, não me preocupando se muitas vezes o objeto visado parecesse *desfocado*. O importante era a retomada do texto, tantas vezes quantas necessárias, e acreditando com Benjamin que “na improvisação está a força. Todos os golpes decisivos são desferidos com a mão esquerda.”¹⁹⁹

O nome escolhido como título deste capítulo final – que não pretende ser uma conclusão, mas apenas uma tentativa de mostrar, de dentro do texto, como chegamos até aqui – deve-se à semelhança das palavras *conclusão* e *constelação* na língua portuguesa e a abertura que a segunda evoca. Benjamin lançou mão deste termo diversas vezes em sua obra, em situações nem sempre sinônimas, mas às quais sempre cabe uma analogia com o modo da relação entre a constelação e suas estrelas. Algumas questões foram postas em relevo no trabalho e, como naquele jogo onde inscreve-se num papel um conjunto de pontos numerados para que se trace a figura, procurei através das cartas de Benjamin aos amigos destacar certos aspectos da sua obra, para configurar um *rostro*, cuja correspondência ilumina, ao apresentar *em primeira mão* o seu pensamento. A diferença em relação ao jogo dos pontos é que não procurei enumerá-los, não saberia, e a figura resultante, além de incompleta, é apenas uma entre as inúmeras possibilidades combinatórias. O que animou a tentativa de captar a marcha de um pensamento (de uma escrita) tão singular, que cada carta a cada amigo dá a ver, foi a crença de podermos encontrar na correspondência de Benjamin uma chave insubstituível para a melhor compreensão da sua filosofia.

A escolha de Scholem e Adorno, como já foi dito na apresentação, deveu-se à importância da interlocução com dois amigos que mantiveram um laço estreito, afetivo e intelectual, determinante ao longo da vida de Benjamin. O exercício da amizade-epistolar com Scholem é determinante. Outras cartas a outros amigos também fazem parte da constelação proposta, na esperança de adensar algum aspecto dos temas aqui apresentados. Além da parte central teórica, da escolha mesma da arquitetura, e das questões a serem problematizadas na filosofia de

¹⁹⁹ BENJAMIN, Walter. “Porcelanas da China” In: *Rua de mão única*, p.15

Benjamin – *filosofia é crítica*, o *tempo da ideia*, a *dialética imóvel* e o *corpo do ensaio* –, queria manter como pano de fundo a trama dos afetos que constitui a amizade e mostrar como Benjamin tinha talento para exercê-la, conseguindo permanecer ligado a pessoas com posições tão díspares, sem se deixar contaminar pelas constantes rugas ao seu redor.

A decisão pelos nomes próprios Scholem e Adorno, como títulos dos capítulos principais, não foi aleatória e teve a ver com a relevância atribuída por Benjamin ao *nome*; como ele mesmo afirma em sua teoria da linguagem, apresentada na primeira parte deste trabalho – *Filosofia é crítica*. Nesse mesmo capítulo aparece outro tema incontornável que também se confunde com a tarefa da crítica: a tarefa da tradução. Depois de propor uma teoria da linguagem que se fundamenta no mito bíblico da Queda; instante em que a transparência entre palavra e coisa é perdida para sempre e a busca de um sentido passa a ser inexorável; Benjamin insiste num gesto que se revelará uma marca do seu pensamento – o talento para manter a tensão de pólos extremos – manifesto não só nas relações afetivas com amigos incompatíveis entre si, como também, ao escapar de tomar partidos ou de ter que optar entre posições consideradas díspares, especialmente entre teologia e materialismo. Mesmo no contexto político em que estava inserido, ele jamais se filiou ao partido comunista, por exemplo. É importante reiterar a afirmação contida no título desta primeira parte: *Filosofia é crítica*, ou seja, para Benjamin toda filosofia é crítica e toda crítica é sempre filosófica. Assim, podemos constatar que filosofia, crítica e tradução são tarefas interligadas e só se pode pensar em crítica, nos termos benjaminianos, se nela postularmos uma contemplação ativa e uma subsequente tradução na linguagem escrita.

Se pudéssemos determinar um aspecto que atravessa todo pensamento de Benjamin – um pensamento que não sofre grandes modificações do início ao fim, embora ganhe novas camadas reflexivas – este seria a reivindicação de uma temporalidade intensiva à filosofia, sugerindo que ela se aproxime da arte e se afaste da temporalidade extensiva característica da ciência. A segunda parte do primeiro capítulo se detém sobre este tema, que merece uma atenção especial por estar na base de todos os conceitos principais da filosofia de Benjamin, como o conceito de ideia, tratado no capítulo intitulado *O tempo da ideia*, e de outros

como alegoria, fantasmagoria, culminando com a imagem dialética – conceito central das *Passagens*, que pretendo desenvolver na pesquisa de doutorado.

O segundo capítulo intitulado *Adorno* encerra a intensa troca epistolar entre os filósofos nos anos trinta, quando Benjamin já era um *outsider*, tendo sido rejeitado pela academia, e Adorno dava seus primeiros passos em direção a uma carreira bem-sucedida como professor e filósofo. Outro tema apresentado ainda no primeiro capítulo e que se estende pelo segundo é a importante questão da história, diretamente ligada a uma temporalidade não-linear; assunto que o filósofo também deve assumir para si como tarefa, na tentativa de resgatar aquilo que ficou escondido sob os escombros e que não pôde ver a luz do dia. Cabe ao filósofo-historiador *escovar a história a contrapelo*, e assim, num mesmo gesto, permitir que o presente se volte para o passado e para que este, enfim, seja salvo.

Na primeira parte chamada *Dialética imóvel*, o foco da reflexão se concentra nas diferenças entre Benjamin e Adorno, mais especificamente quanto à forma adotada pelo primeiro em seus ensaios, que ganhariam o mundo pelas páginas da revista do Instituto para Pesquisas Sociais, onde Adorno era um dos membros. Nos três ensaios analisados: *Baudelaire* (1938), a primeira *Éxposé* às *Passagens* (1935) e *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica* (1936), a garantia da publicação estava vinculada a aceitação das modificações sugeridas nos trabalhos. Naquele momento, Adorno não compreendia a relação imediata com o objeto na linguagem proposta pela filosofia de Benjamin.

A segunda parte do capítulo trata do *corpo do ensaio* e o quanto, para Benjamin, a forma determina diretamente a teoria apresentada. Como na troca de cartas com Adorno encontrei pouco material e pelo fato de não ter encontrado nenhum ensaio de Benjamin sobre o ensaio, além do famoso *Prefácio*, concentrei-me em algumas cartas e nos escritos de Adorno após a morte do amigo. Especialmente em seu mais benjaminiano trabalho: *O ensaio como forma*. A impressão que se tem após ler e reler a correspondência e estudar mais a fundo os textos de Benjamin é a de que Adorno não só ‘esqueceu’ as diferenças tão debatidas nas cartas como incorporou em sua própria filosofia questões centrais do seu pensamento.

Contudo, a intenção desta dissertação foi a de relevar a importância dessa amizade, dos gestos que fundamentaram e alimentaram a troca intelectual e afetiva entre os dois. Adorno foi incansável na defesa de Benjamin frente ao Instituto e a sua interferência foi decisiva para a manutenção da ajuda financeira que garantia a sobrevivência do filósofo. Renunciou às férias para tentar salvar o amigo de um campo de trabalhos forçados, para onde ele havia sido enviado em 1939. Quando estourou a Segunda Grande Guerra empenhou todas as suas forças para retirá-lo da Europa. Não conseguiu. E acolheu o pedido de Benjamin revelado em sua última carta: cuidar de sua obra.

Cito a seguir Enzo Traverso, que em seu belo prefácio à edição francesa (Paris, La Fabrique, 2002) da correspondência com Adorno deixa clara a importância dessa relação: “Podemos lê-la enfim – e esta leitura não é a menos complexa – como a história de uma amizade intelectual travada e reforçada ao longo das cartas, ou como o relato do encontro, do diálogo, da afinidade e das incompreensões que unem e separam ao mesmo tempo dois grandes espíritos.”²⁰⁰

*

²⁰⁰ TRAVERSO, Enzo. op. cit., p.39-40

Paula,

Terminei agora de ler o texto. Não sei se é esse o propósito, mas fiquei com a sensação de que a amizade que é afirmada nas cartas, um dos temas da sua dissertação, é ela própria uma alegoria da obra do Benjamin. No parágrafo onde você cita a amizade com o Scholem e com o Brecht, tem uma ponte com a dialética imóvel que é fundamental para confirmar aquilo que você afirma nas primeiras linhas: que no caso do Benjamin, vida e obra são indissociáveis. A manutenção da distância que possibilita a amizade, esse jogo entre eu e outro, não pode nunca encontrar uma síntese. A repetição do afeto, que é esta força para o futuro, vai sempre produzir uma diferença. E é dessa diferença que o filósofo não pode abrir mão. Mesmo que custe deixar de lado um certo "eu" para não perder o "outro" de vista, como quando Benjamin "permite" que Adorno faça o papel de censor da obra. Me parece ali que é muito menos a questão financeira e muito mais um esforço de alargamento da experiência. Tentar um mesmo ponto de vista – que é sempre outro – para julgar nossos próprios defeitos: a frase do Proust que anuncia o texto. Ou, se preferir, permitir que o mosaico faça habitar as diferenças sobre um mesmo plano, sem que para isso seja necessário excluir ou produzir uma síntese. Não sei se consigo me fazer entender (é sempre muito difícil!), mas seu trabalho me parece importante porque traz de volta essa dimensão da dialética imóvel que se pode experimentar: no caso, a amizade e a carta como forma, uma carta que tem um destinatário e um remetente. Como nas bonecas-russas, a gente pode partir das diferenças máximas, como vida e obra em Benjamin, para chegar, pouco a pouco, ao conflito mínimo, aquele que se trava entre nome-próprio e assinatura.

Mais uma vez, se não funcionar, descarta.

Saudade,

Rodrigo.²⁰¹

²⁰¹ Rodrigo Brum p/ Paula - Paris, 18/10/2009

5. Referências bibliográficas

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2006

_____. *Paris, Capital du XIXe Siècle, le Livre des Passages*. Trad: J.Lacoste. Paris, Cerf, 2002

_____. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. São Paulo, Iluminuras, 2002

_____. *Oeuvres I, II, III*. Trad: M.Gandillac, R.Rochlitz e P.Rusch. Frankfurt am Main, Gallimard, 2000

_____. *A modernidade e os modernos*. Rio de Janeiro, Biblioteca Tempo Universitário, 2000

_____. “Les Affinités électives de Goethe”. In: *Oeuvres*, Paris, Gallimard, 2000

_____. *Walter Benjamin, Obras Escolhidas, Magia e técnica, Arte e política*. Trad: S.P.Rouanet. São Paulo, Brasiliense, 1996

_____. *Walter Benjamin, Obras Escolhidas II: Rua de Mão Única*. Trad: R.R.Torres Filho e J.C.M. Barbosa. São Paulo, Brasiliense, 1995

_____. *Walter Benjamin, Obras Escolhidas III: Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. Trad: J.C.M.Barbosa e H.A.Baptista. São Paulo, Brasiliense, 1994

_____. “Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem humana”. In: *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Lisboa, Relógio d’Água Editores, 1992

_____. *Correspondance*. Trad: G.Petitdemange. Paris, Aubier-Montaigne, 1989

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Trad: S.P.Rouanet. São Paulo, Brasiliense, 1985.

ADORNO, Theodor. *Notas de literatura I*. São Paulo, Ed. 34, 2006

ADORNO, Theodor. In: coleção *Os Pensadores*. São Paulo, Nova Cultural, 2005

_____. *Sur Walter Benjamin*. Frankfurt am Main, Allia, 1999

AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história*. Trad: H.Burigo. Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2005

_____. “Langue et Histoire”. In: *Walter Benjamin et Paris: Colloque international, 27-29 juin 1983/* Heinz Wismann (Org.). Paris, Cerf, 1986

ALTER, Robert. *Anjos necessários, tradição e modernidade em Kafka, Benjamin e Scholem*. Rio de Janeiro, Imago, 1993

ARÊAS, Vilma. “A moralidade da forma.” In: *Clarice Lispector, com a ponta dos dedos*. São Paulo, Cia das Letras, 2005

ARENDT, Hannah. *Homens em tempos sombrios*. São Paulo, Cia das Letras, 2003

BACHELARD, Gaston. *A intuição do instante*. Trad: A.P. Danesi. São Paulo, Verus Ltda, 1993

BENSUSSAN, Gérard. *Le temps Messianique, temps historique et temps vécu*. Paris, Librairie Philosophique J.Vrin, 2001

BRETON, André. *Nadja*. São Paulo, Cosacnaify, 2007

BRODERSEN, Momme. *Walter Benjamin, a biography*. Trad: Malcolm Green e Ingrida Ligers. Londres/Nova Iorque, Verso, 1996

Carlos&Mário. *Correspondência de C.D.Andrade e M.Andrade*. Rio de Janeiro, Bem-Te-Vi, 2002

CELAN, Paul. *Cristal*. Trad: Claudia Cavalcanti. São Paulo, Iluminuras, 1999

DERRIDA, Jacques. *Fichus*. Paris, Editions Galilée, 2002

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo, Perspectiva, 2004

_____. *Walter Benjamin, os cacos da história*. São Paulo, Brasiliense, 1982

KONDER, Leandro. *Benjamin e o marxismo*. Rio de Janeiro, PUC - Rio, 2009

_____. *Walter Benjamin, O marxismo da melancolia*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1999

KOTHE, Flavio. *Para ler Benjamin*. Rio de Janeiro, Livraria Francisco Alves Editora S.A., 1976

LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*. Trad: W.N.Brant. São Paulo, Boitempo, 2005

_____. *Romantismo e Messianismo*. Trad.: M.V.Baptista e M.P. Baptista. São Paulo, Perspectiva, 1990

LUKÁCS, Georg. “A propos de l’essence et de la forme de l’essai: une lettre à Leo Popper.” In: *L’Ame et les formes*. Trad: Haarscher.G., Paris, Gallimard, 1974

MERQUIOR, José Guilherme. *Arte e Sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1969

MISSAC, Pierre. *Passagem de Walter Benjamin*. Trad: L. Escorel. São Paulo, Iluminuras, 1998

MURICY, Katia. *Alegorias da dialética*. Rio de Janeiro, Relume Dumará, 1999

PAZ, Octavio. *O Arco e a Lira*. Trad: Olga Savary. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1991

PROUST, Françoise. “La Tâche du Critique”. In: *Walter Benjamin: Ästhetik und Geschichtsphilosophie*, Gérard Raulet e Uwe Steiner (Org.), Bern, Peter Lang, 1998

ROCHLITZ, Rainer. *O desencantamento da arte, a filosofia de Walter Benjamin*. Trad: M.H. Assumpção, São Paulo, Universidade do Sagrado Coração, 2003

RUDEL, Tilla. *Walter Benjamin, l’Ange Assassiné*. Alsaba, Mengés, 2006

SCHOLEM, Gershom. *Los nombres secretos de Walter Benjamin*. Trad: R. Ibarlucía & M. García-Baró. Madrid, Minima Trotta, 2004

_____. *Walter Benjamin, Correspondência*. São Paulo, Perspectiva, 1993

_____. *Walter Benjamin: A História de uma Amizade*. São Paulo, Perspectiva, 1989

_____. *Leituras de Walter Benjamin*. São Paulo, Annablume, 2007

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Adorno*. São Paulo, Publifolha, 2003

TACKELS, Bruno. *Walter Benjamin, Une vie dans les textes*. Actes Sud, 2009

_____. *Walter Benjamin*, Srasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 1992

Theodor Adorno/ Walter Benjamin. *Correspondance*. Trad: H.Lonitz, Paris, Gallimard, 2006

Theodor Adorno & Walter Benjamin. Lignes 11. Paris, Editions Léo Scheer, 2003

TRAVERSO, Enzo. “Adorno et Benjamin, une correspondance à minuit dans le siècle”. In: *Theodor Adorno et Walter Benjamin*. Paris, La Fabrique, 2002

WITTE, Bernd. *Walter Benjamin, Une biographie*. Trad: A. Bernold. Paris, Éditions du Cerf, 1988

WOLIN, Richard. *Walter Benjamin, An Aesthetic of Redemption*. University of California Press, Berkeley e Los Angeles, 1994